


ACADEMIA

О-ВО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборники
под редакцией

Б. В. КАЗАНСКОГО и Ю. Н. ТЫНЯНОВА

I

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1928

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

СТАТЬИ и МАТЕРИАЛЫ

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1928

Обложка работы
Н. Э. РАДЛОВА

Отдельные выпуски серии нумеруются в порядке выхода их в свет

Тип. „Красной Газеты“ им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 48902. Тираж 5000 экз.
Заказ № 1596.

МИХ. ЗОЩЕНКО

О СЕБЕ, О КРИТИКАХ И О СВОЕЙ РАБОТЕ

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Эта моя статья написана не для книги. Происхождение статьи совершенно случайное.

В Институте Истории Искусств читали доклад о моей литературной работе. Меня попросили выступить после доклада.

Я говорю плохо, несколько запутано и, по этой причине, перед докладом за полчаса набросал эти строчки.

Статья получилась спорная. Я и сам сейчас несовсем согласен с ней. Но в тот день мне казалось именно так. Я беллетрист. И это качество, к сожалению, никогда не оставляет меня.

Я сообщаю читателю об этих обстоятельствах для того, чтобы читатель более терпимо отнесся к этой моей случайной статье.

Относительно моей литературной работы сейчас среди критиков происходит некоторое замешательство.

Критики не знают куда собственно меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой недостойной, быть может, просвещенного внимания критики.

А так как большая часть моих вещей сделаны в неуважаемой форме — журнального фельетона и коротенького рассказа, то и судьба моя обычно предрешена.

Обо мне критики обычно говорят, как о юмористе, о писателе, который смешит и который ради самого смеха согласен сделать чорт знает что из родного русского языка.

Это, конечно, не так.

Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти-что не фигурировал раньше в русской литературе.

А относительно мелкой литературы я не протестую. Еще неизвестно, что значит сейчас мелкая литература.

Вот, в литературе существует так называемый „социальный заказ". Предполагаю, что заказ этот в настоящее время сделан неверно.

Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой.

Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь,

общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель — заказывают конечно же не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

Я взял подряд на этот заказ.

Я предполагаю, что не ошибся.

В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей.

Но когда критики, а это бывает часто, делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказики — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, это не верно

И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. И у меня нет такого тонкого подразделения; вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства.

Правда, по внешней форме, повесть моя ближе подходит к образам так называемой высокой литературы. В ней, я бы сказал, больше литературных традиций, чем в моем юмористическом рассказе. Но качественность их лично для меня, одинакова.

А дело в том, что в повестях („Сентиментальные повести“) я беру человека исключительно интеллигентного. В мелких же рассказах, я пишу о человеке более простом. И само задание, сама тема и типы диктует мне форму.

Вот отчего, так казалось бы резко, делится моя работа на две части.

Но критика обманута внешними признаками.

А беда вся в том, что особенно последние два года, в силу некоторой усталости, отчаянной хандры и еженедельной обязательной работы, я ухитрился написать много плохих мелких вещей, которые на самом деле не поднимаются выше обычного журнального рассказа. Это еще больше сбивает критиков, которые с большой охотой и чтоб впредь не возиться со мной загоняют меня чуть не в репортеры.

Но я опять таки не протестую.

Я только хочу сделать одно признание. Может быть оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях.

Я только пародирую. Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям.

В больших вещах я опять таки пародирую. Я пародирую и неуклюжий, громоздкий (Карамзиновский) стиль современного крас-

ного Льва Толстого или Рабиндранат Тагора, и сантиментальную тему, которая сейчас характерна. Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать, если б он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план...

Еще я хотел сказать об языке. Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды.

Может быть какому нибудь современнику Пушкина также трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы.

Может быть единственный человек в русской литературе, который понял это, — Виктор Шкловский.

Он первый порвал старую форму литературного языка. Он укоротил фразу. Он „ввел воздух" в свои статьи. Стало удобно и легко читать.

Я сделал то же самое.

Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным.

Может быть поэтому у меня много читателей.

Мих. Зощенко

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О ЗОЩЕНКЕ И БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Книга одного моего знакомого разошлась в несколько дней. Он был очень доволен и пошел выяснить своего читателя. Но оказалось, что его читатель имеет штамп в левом углу и подпись секретаря. Книга была распределена между учреждениями.

Она совсем не плоха, может быть, ее и очень читали в библиотеках. Но успех ее больше определялся вкусом секретарей, чем читателя.

Тут есть много выходов. Например, увязка секретарей с массой. Но писатель мечтает о другом. Ему нужен читатель, ищущий книгу. Покупающий ее. Жадность к книге, ожидание выхода.

Русская литература сейчас, скорее в производстве, чем на рынке. Писателей строят.

Читатель читает иностранцев. Читатель читает классиков, Толстого, например, а Тургенева не читают в комсомоле, но, говорят, его любят пионеры.

Та литература, которая обсуждается и печатается в толстых журналах, эта литература может быть названа гаражным термином „внутренний наряд".

В журналах печатается, в журналах обсуждается. На широкий читательский рынок прошли за это время: Эренбург, Сейфуллина (одной вещью) и Зощенко.

Зощенко—человек небольшого роста. У него матовое, сейчас желтоватое лицо. Украинские глаза. И осторожная поступь. У него очень тихий голос. Манера человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал.

Дышет Зощенко осторожно. На германской войне его отравили газами. Успех у читателя еще не дал Зощенко возможности поехать лечить сердце. Набраться крови.

Таков Зощенко в общем плане. Это не мягкий и не ласковый человек.

Осторожно он передвигает жизнь.

Он не Боккаччио, например. И не Леонов, и даже не Достоевский. Но Боккаччио ошибался. Он писал разные книги. А „Декамерон" написал не всерьез. Его друг по тогдашним редакциям, Петрарка, так и не прочел „Декамерона". Боккаччио стеснялся. И Достоевский плакал: „Платите мне так, как Тургеневу, я буду писать не хуже". Писал он лучше. Нужно было Достоевскому считать себя не совсем в большой литературе. Чтобы ввести полицейский роман в искусство, мы канонизуем писателей после смерти и сдвиг уничтожается.

Малое искусство живее большого. Блок не понятен не только без цыганского романса, но и без шуточных стихов Владимира Соловьева, а „Двенадцать" — без анализа искусства куплетистов.

Как Ленин никогда не жил в Ленинграде, так не бывает живой классической литературы. Конечно, трудно видеть литературу в мелких журналах. Где люди спортизируются в три года.

Зощенку читают в пивных. В трамваях. Рассказывают на верхних полках жестких вагонов. Выдают его рассказы за истинное происшествие.

Сам Зощенко, вероятно, хочет написать роман. Нужен же ему только воздух.

Сейчас пишут про писателя двумя способами. Вот про Зощенка можно написать: „Проблема сказа“ и говорить, что сказ это иллюзия живой речи. Анализировать сказ. Или сказать: „Проблема классового сознания Мих. Зощенка“ и начать его выпрямлять. Как будто все инструменты должны иметь форму гвоздей.

Не в этом дело. Нет спора о методе, есть спор о предмете. Нельзя отдельно анализировать сюжет и стиль писателя, а потом определять, „обыватель“ ли Зощенко.

Зощенко вот и есть то, что вы читаете.

Проблему его обывательщины нельзя отделить от проблемы сказа.

Лесков написал „Левшу“. Хорошая вещь. Она вся сделана сказом. Сказ дан в форме хвастливого патриотического рассказа. Такие куски попадаются и у Достоевского („Идиот“). Это басня про умного русского мужика.

Но сказ только мотивирует второе восприятие вещи. Нигде прямо не сказано, но дается в упор: подкованная блоха не танцовала. Вот здесь и есть сюжет вещи. Сказ усложняет художественное произведение. Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе. Человек проговаривается. В этом отношении хороши „Подвиги бригадира Жерара“ Конан-Дойля. Бригадир рассказывает про чу-

деса храбрости. Это интересно. Но все подвиги пародийны, он не то делает, что нужно. Получается второй план произведения. Вот почему для сказа обычно берется ограниченный человек. Не понимающий события. Бабеля определили как революционного писателя, взяв „Соль" и „Письмо" в первом плане.

Зощенко определен как писатель обывательский, но не потому, что не добрались до второго секретари.

Читатель добрался.

Бывают возможно случаи, когда вторым планом в сказовой вещи является другая языковая традиция.

Такие примеры можно проследить в анекдоте. Например, в анекдоте о немце, который не знал, как сказать: „У рыбей нет зубей", „У рыбов нет зубов" или „У рыб нет зуб".

Здесь используется столкновение тенденций языка. Возникновение иных языковых навыков.

И анекдот смешон.

Любопытно изменение „сказа", которое сейчас происходит в русской литературе. Роль сказа иначе осмысливается. В предисловии к очень элементарной книжке Оскара Вальцеля (Оскар Вальцель „Проблема формы в поэзии") В. Жирмунский с редкой для него категоричностью оступается следующими словами: — „Конечно, существует чисто-эстетическая арабеска, приемы словесного „сказа" вытесняют элементы сюжета, от слова независимого... (Получается, что сюжетная проза тем самым не чисто-эстетическая, это открытие дается мимоходом, *В. Ш.*). Однако, именно на

фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом“.

Все это место—типичные отговорки эклектика, уверенного, что яблоки падают на землю по законам механики только тогда, когда на них смотрит Ньютон.

Слово у Толстого конечно не нейтрально. Не говоря уже об его описательном приеме, в котором он, не прибегая к метафоре, описывает вещи словами, взятыми из иного семантического ряда (например, гроб — ящик с кисточками на четырех углах), сам прием чередования французской и русской речи в „Войне и Мире“ ничуть не указывает на „нейтральность слова“, так как здесь писатель пользуется противопоставлением языковых форм.

Толстой иногда сам делает за читателя работу проецирования форм одного языка на сферу другого. Приведу пример: Пьер Безухов ведет разговор с Анатолем Курагиным (о попытке похитить Наташу).

„Мой милый“ — отвечал Анатоль по французски (как и шел весь разговор), — „я не считаю себя обязанным отвечать на вопросы, делаемые в таком тоне...“

„Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия размозжить вам голову вот этим“ — говорил Пьер, выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски.

Обращаю внимание: 1) разговор с самого начала идет по-французски; 2) Пьер произно-

сит последние, приведенные мною слова, по-французски; 3) перевод принадлежит Толстому, который переводом давая подстрочник выражения одного языка на другой, сталкивает две языковые традиции.

Если бы Толстой заставил Пьера в приведенном отрывке неумело говорить по русски, переводя самого себя, то перед нами было бы явление чистого „сказа“. Толстой в этом месте не делает этого, прибегая к сказу без мотивировки.

Целью приема здесь является создание переживаемого словесного построения. „Сказчик“ не обусловливает сказ, а мотивирует его. К сказу часто прибегают для проведения так называемой „народной этимологии“, которая в данном применении является этимологией художественной.

Поглядимте, как пользуется „сказом“ современный художник.

Привожу пример из „записковой“ вещи Горького „Пожары“.

„Пожар на море...“

„Конечно — пошли смотреть, даже не доиграв пульку. Когда люди находятся в долгом плавании, то всякие пустяки возбуждают их интерес, даже на дельфинов смотрят с удовольствием, хотя несъедобная рыба эта похожа на свинью, в чем и заключается весь комизм случая. Итак наблюдаю; обыкновенная, душная ночь, жарко, точно в бане, небеса покрыты черным войлоком и такие же мохнатые, как это море. Разумеется кромешная тьма, далеко от нас цветисто пылает небольшой костерчик и так, знаете, воткнулся остриями огней и в небо и в море, ощетинился как, примерно, еж, но большой, с барана. Трепещет и усиливается. Не очень интересно, к тому же мне в картах везло“.

Отрывок этот, как видите, сказовый.

Выражения „обыкновенная“, „разумеется“, „так знаете“, „примерно“, „не очень интересно“ и два замечания в начале и в конце отрывка о картах, думается мне, даны, не для сказа, а для снятия ударения с картины, для того, чтобы она появилась, как будто бы между прочим. Этот второй сказовый план подбрасывает нам тщательно выписанную картину, как неинтересную, мы не чувствуем „навязывания“ ее, а как будто сами нашли.

Место о дельфинах замечательно своей нелогичностью, оно интересно не установлением сходства между дельфином и свиньей, усиленным нарочито неправильным называнием дельфина рыбой, да еще несъедобной (слово несъедобная снимает ударение со слова рыба и навязывает нам его), а самой чисто языковой игрой. Фельдшер—рассказчик в данном месте не живописует своими словами, а только мотивирует их появление.

Широко пользуются сказом современные писатели для введения в свои произведения технических выражений и словесных штампов, помещенных вне своего контекста.

Но игра со словесными клише построена: „Соль“ И. Бабеля, которая составлена из газетных, жаргонных и песенных (иногда „сказочных“) клише.

„Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные. Надеюся на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил,

усы обмочил, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой чего писать, но как говорится в нашем простом быту — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели".

Так же употребляет Бабель в своей книге „Конармия" военные термины, например, „находясь под действительным, артиллерийским, ружейным и аэропланным огнем". Обычно эти клише вставлены в нарочито контрастный контекст.

„Сказ" должен быть рассмотрен в плане работ над поэтическим языком, а не в связи с ролью героя или маски.

Более сложную работу проделывает иногда Зощенко. Его вещи выдерживают многократное чтение, потому что в них большое количество разно использующих материал приемов.

В большом плане, в сюжетном, Зощенко работает на том, что сказчик-обыватель, говоря, разоблачает сам себя.

Пример — „Аристократка".

Тут читатель не воспринимает события так, как их сказывают. Суетливость и обстоятельность сказчика мотивируют его невидение вещей. Он занят сперва водопроводом и уборной, потом пирожным. Он не видит себя со стороны.

Читатель испытывает, видя человека в двух планах, чувство превосходства, достигается „выпуклость" предмета. Читатель как будто сам догадывается, что можно увидать предмет иначе.

Повторения одних и тех же выражений в разных местах произведения утяжеляют качественность вещи.

Возьмем, например, рассказ „Баня“.

Он организован на неправильном изображении Америки. Америка взята в русском плане, но улучшенном.

„Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают — стираное и глаженое. Портянки, небось, белее снега“ и т. д.

Дальше идет подробно разработанное использование комизма положения; голый человек с номерками. Это положение использовано четыре раза.

Дальше мы видим использование комизма языкового автоматизма.

В разных контекстах повторяется выражение „грех один“ и „не в театре, говорю“.

Один раз использован языковый штамп с необычным освежением, путем введения конкретной детали.

„Как ляпну, говорит, тебя шайкой между глаз“...

На это ответ:

„Не царский, говорю, режим шайками ляпать. Эгоизм, говорю, какой. Надо же, говорю, и другим помыться. Не в театре, говорю“.

Я выписал цитату длиннее чем собирался.

После использования штампа Зощенко здесь работает чисто языковым сказом, путем создания заикающейся речи с приговоркой „говорю“ и с бессмысленным разъяснением „не в театре“.

С точки зрения комической несообразности характерен разговор с банщиком.

Сказчик не узнает своих брюк.

„Граждане, говорю. На моих, говорю, тут дырка была. А на этих эвон где.

„А банщик говорит:

„Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит“.

Комизм положения в том, что дырка в первом случае дана как признак вещи, а во втором, как вещь, которая требуется.

Получается автоматизм продолжения. Вещь начинается как реальная и продолжается, отрываясь от действительности.

Человек, потерявший номер, подает веревку, на которой был номер. Положение еще понятно. Банщик говорит:

— По веревке, говорит, не выдаю.

Затем следует описание пальто, которое я сейчас не разбираю, и, наконец:

— Все-таки выдал. И веревки не взял.

Здесь опять автоматизм — веревка, как бы превратилась в замену номера, как дырка в предмет спрашивания.

Конец вещи:

„Конечно читатель, привыкший к формальностям, может, полюбопытствует: какая, дескать, это баня?“.

„Где она? Адрес?

„Какая баня? Обыкновенная, которая в гривенник“.

Я не разобрал вещь целиком.

Как видим, она основана на комизме положения и на автоматизме языковых штампов.

Сказ в смысле создания второго плана здесь дан лишь в начале и в описании попыток украсть шайку.

Переводя на другой язык, эта вещь Зощенка не имеет большого социального значения.

Вещи со вторым планом обычно даются в более простой форме, с меньшей деформацией языка.

Хорош, как пример, рассказ „Счастье". Здесь счастье очень маленькое. Построение вещи не в описании вещи, а в противопоставлении этого счастья с настоящим человеческим. Здесь проговаривание дано хорошо.

„Допивая я чай с сахаром, спрашиваю рыбную селянку, после—рататуй. Съедаю все и шатаясь выхожу из чайной. А на руке чистых тридцать рублей. Хочешь—на них пей, хочешь—на что хочешь.

— Эх, и пил же я тогда. Два месяца пил. И покупки кроме того сделал: купил серебряное кольцо и теплые стельки. Еще хотел купить брюки с блюзой, но не хватило денег".

Конечно, неправильно предполагать, что это представление о счастьи Зощенковское. Так Зощенко изображает несчастье.

В чисто языковом отношении, в комизме слова, Зощенко изобретателен.

Одного его героя укусила „собака системы пудель".

Комичность этого выражения в том, что оно организовано по образцу „револьвер системы бульдог".

Вещи, построенные целиком на комизме положения, у Зощенко редки. Так сделан „Утонувший домик".

Жители прибивают „уровень воды" на второй этаж: чтобы воры не украли.

„Уровень воды" оказывается не знаком, а вещью, подлежащей сохранению.

Сделанность вещей Зощенка, присутствие второго плана, хорошая и изобретательная языковая конструкция сделали Зощенко самым популярным русским прозаиком. Он имеет хождение не как деньги, а как вещь. Как поезд.

А. Г. ВАРМИН

ПУТИ ЗОЩЕНКИ

I. О герое

На обложке одного из многочисленных сборничков юмористических рассказов Зощенко изображен его обычный герой. За столом около мелкобуржуазного самовара перед пустым стаканом „лампадочкой“ сидит он, горестно положив на ладонь голову с блестящим пробором. Радлов исковеркал ему лоб морщинами, но зато удачно передал состояние философского раздумья. За ним на стене „мелкий фон“: туфля без часов, портрет чьих то усов и Маркс, надвинувшийся на веер. — „Германская война, революция и разные там окопчики — все это теперь сказывается. Которые испытали это, те все нездоровые и больные“ — голос этого героя нам хорошо знаком, зрительный образ является необходимым дополнением к привычным интонациям.

1

Персонаж-неудачник намечен уже в „Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова“. Таков сам Синебрюхов, таковы же его знакомые с их нелепой судьбой: мельник, погибающий от случайной пули, прекрасная полячка Виктория Казимировна, которая „достается“

прапорщику, старый князь, благодушно конченный мужичками и др. Рассказы даны в сказовой манере. Повествователем является сам Синебрюхов и это в первую очередь создает определенный облик, выдвигает его на положение „героя“ рассказов. Особенности языка (лексика и интонация) дают основную характеристику главного персонажа. Но комический сказ в произведении важен и сам по себе, поэтому, с другой стороны, характеристика Назара Ильича укреплена внеречевыми способами.

Словарный состав сказа очень пестрый. Преобладающей струей является условно-крестьянская с уменьшительными словечками, с диалектизмами, в роде „поскореича“, с удвоениями корня—пребелая-белая, претяжеленных-тяжелых, хитрость хитрит, пожует-покушает и т. п.

„Всходит из боковой дверюшки старичек... сучка моя как заурчит, как прыгнет на старичка, как куснет его в левую ручку“.

Когда в сказе встречаются слова „образованные“, в роде: „для наглядности сюжета“, „игра страстей и разнузданная вакханалия“, „план местонахождения вклада“, то благодаря осложнению речи постоянным неправильным словоупотреблением, они воспринимаются скорее, как принадлежащие к „писарскому“ языку. Рядом с жаргонными и солдатскими „с катушек долой“, „катись колбасой“, „почем зря“, рядом с ругательствами (скромными, правда)—стерва, гадюка, так твою так—встречаем довольно обильную „церковную“ струю: „ижехерувимское пенье“, „аминь во веки веков“.

Вот отчасти для мотивировки объединения в словоупотреблении одного человека таких разноокрашенных слов и вводятся способы внеречевой характеристики.

Назар Ильич Синебрюхов, как говорится, „деклассирован“: он крестьянин — дом и жена в деревне: он солдат царской армии—это дано через похождения на фронте; „халуй“ офицера-князя, который „был с ним все равно как на одной точке“ (отсюда и писарская лексика); милиционер в Питере (отсюда все блатные „шпалеры“); просто бродяга и бывалый человек—запасная мотивировка. Как сам Синебрюхов говорит: „Я такой человек, что все могу“.

Язык Синебрюхова коверканный, вызывающий комическое впечатление. Комичной кажется его манера употреблять слова или застывшие фразы, которые обессмысливаются контекстом: „я беспорядков не нарушаю“, — „по слову последней техники“, „хвать ее за руку без объяснения причин“. Цену хорошего каламбура приобретают слова далекие по своей лексической окраске и поставленные рядом: „Князь ваше сиятельство лишь малехонько поблевал, вскочил на ножки, ручку мне жмет, восторгается“, или „Ало, говорит, откеда“. Иногда сталкивание различно окрашенных слов осложняется смысловой невязкой вплоть до уничтожения всякой логики:

„Но, говорит, наука тут бессильна. Нужно старичка в Париж“. Заплакал я прегорько, махнул рукой и стал поправляться.

„Поручик ничего себе, но сволочь“.

Излюбленные словечки, в роде: „заметьте“, „запомнил“, „можете себе представить“, „хо-

рошо-с", „безусловно", которые придают сказу характер неловкой импровизации человека с ограниченным запасом слов, постоянно повторяясь, начинают сами по себе казаться смешными; при этом „хорошо-с", например, перебивает цепь фраз чаще всего в том именно месте, где рассказчику приходится совсем не хорошо:

„Уронили мы германского часового наземь и придушили тут же. Очень мне это было неприятно, жутковато и вообще, знаете ли, ночной кошемар.
„Хорошо-с".

Из взаимоотношения всех особенностей речи (указаны выше, конечно, только главнейшие) создается особая интонация. Так вырисовывается перед нами глуповатый, но могущий „рассказ рассказывать или тоненькое дельце выяснить" Синебрюхов, начиненный митинговой фразеологией, по своему употребляющий и расставляющий слова. Слова у него значат не то, что хочет рассказчик, и не то, что ожидает сначала читатель. Поэтому сказ комический.

2

Предков несчастного чиновника Забежкина не обязательно искать в повестях Гоголя и Достоевского. Персонаж-неудачник дан, как мы видели, и в Рассказах Синебрюхова. В сказовой сетке неудачи, нелепость судьбы Синебрюхова и других были нужны, как фон, не совпадающий с ярким рисунком комического сказа. В „Козе" сделана попытка освободить персонаж от подчинения сказу.

Забежкин представляется своей квартирной хозяйке: — „Служащий... По письменности... Восходя же в прошлое — имеющий чин — коллежский регистратор“. Немногословно он говорит и вообще; немного красноречивей, пожалуй, приступая к любовному объяснению:

— Поел. Это я то поел, Домна Платоновна? Нет, Домна Платоновна, раньше это точно, я превосходно кушал—рвало даже, а нынче я, Домна Платоновна, на хлебце больше.

Забежкин слаб и беззащитен, в его распоряжении, как крайние средства, только слезы и какое то растительное упорство. „С трудом, с трудом счастье дается. Вот иные в Америку и в Индию очень просто ездят и комнаты снимают, а тут“... и признается козе: „Я, Машка, человек ослабший, на меня революция подействовала“.

Пределы достижимого счастья он измеряет квартирой с тюлевыми занавесочками и собственной козой. Коза заслонила для Забежкина (как, „восходя в прошлое“, шинель для Акакия Акакиевича) весь остальной мир. Но бороться Забежкин не умеет, он предпочитает мечтать (как—снова восходя —Голядкин Достоевского) или, если уж дело идет о козе, упрашивать. Когда коза оказалась безвозвратно потерянной, с ней и все погибло.

„Так погиб Забежкин.

Когда против его фамилии значилось восемь галок, бухгалтер Иван Нажмудинович сказал:

— Шабаш. Уволен ты, Забежкин, по сокращению штатов.

Забежкин записался на Биржу безработных, но работы не искал. И как жил—неизвестно. Однажды Домна Платоновна встретила его на Дерябинском рынке. На толчке. Он продавал пальто“.

В „Козе“ главным материалом служит судьба Забежкина. Повествование разгружается от заметного слова. Яркий язык с комической функцией передан диалогу.

Очень детально разработаны в „Козе“ жесты, позы и „мизансцены“. Ни одно из действующих лиц ничего не говорит, не занимаясь в то же время каким-нибудь делом или не сопровождая слова соответствующим (часто—несоответствующим) движением. Телеграфист, например, то чистит сапоги, то в восторге бросает фуражку наземь, то хлопает кого нибудь по животу, то, по крайней мере, ковыряет в зубах спичкой. Забежкин, сообразно характеру, больше грустно покачивает головой или подбирает грязные ноги под стул.

Увлечение характеризующим жестом интересно отразилось в развязке рассказа „Последний барин“ (того же 23 года). На последней странице уходят поочередно главные действующие лица (одно—Липочка—во вставном рассказе).

„А княжна Липочка идет по дороге, бумаги в руке зажала, торопится, и по пыли ножку за собой волочит...

„В это время Гаврила Васильевич поднялся тяжело с земли и, странно покачиваясь и дергая как то ногами, пошел с базара“...

„Он (старичек) бежал, размахивая ковром, смешно подбирая ноги“...

3

Трактовка героя неизбежно обусловлена сюжетом и стилем произведения. „Освобождение“ героя „Козы“ от сказа надо, точнее понимать в смысле перенесения его в другие условия

повествования. Интересные примеры условности фигуры героя даны в повестях „Люди“ и „Аполлон и Тамара“.

В „Людях“ (дано сказовое начало) первая глава вся основана на игре с приемами повествования, ввода материала и т. п. Это мотивировано неопытным и неудачливым „автором“. Его обращения к читателю и к „уважаемому критику“, философствование, вопросы, восклицания, комическое скрещивание сугубо литературных штампов с фразеологией современной разговорной и газетной речи — все это утверждает авторское лицо (вернее маску), реализует его в особой интонации.

Сборным местом комических приемов является история гибели отца героя. „Неопытный автор“ перестает говорить сам (т.-е. нет интонации обращения), но его присутствие оказывается явным благодаря таким перлам повествования:

„В один из ясных летних дней, собравшись на обычную свою верховую прогулку, он стоял совершенно одетый, у окна столовой комнаты, нетерпеливо дожидаясь, когда подадут ему лошадь... Тут же и сынишка, молодой Ваня Белокопытов, резвился вокруг своего отца, беспечно приплясывая и играя колесиками его шпор.

Впрочем, развился молодой Белокопытов значительно раньше. В год смерти отца ему было за двадцат лет и он был уже возмужавшим юношей с первым пушком на верхней губе.

В тот год он, конечно, не мог резвиться. Он стоял возле отца и убеждал его отказаться от поездки“.

Повесть резко делится на две половины. С середины ее прячется авторское лицо, прекращается комическая игра приемами, а „философия“ передается герою. Вторая половина

повествуется с той новой „зощенковской“ интонацией, стремительной и слегка ироничной, из которой в значительной степени вырос современный фельетон (Зорич, Кольцов); приводимый пример характеризует и рисовку поз и жестов, резко отличную от манеры начала повести:

„Она закивала головой, волнуясь и скорбно сжимая губы. И снова приподнявшись на стуле сказала:

— Ты, Ваня, не сердись...

— Я не сержусь—просто ответил Иван Иванович. И встал. Шагнул к жене, потом поклонился и молча вышел из комнаты, тихо притворив за собой дверь.

Он вышел в корридор. Постоял с минугу. И пошел к выходу...“

Переход от одной манеры к другой дан без всякой мотивировки. Авторская маска появилась из сказового опыта Зощенка, чтобы скрепить произведение, освежить традиционный материал начала повести.

Повесть „Аполлон и Тамара“ написана в оксюморонном стиле „фантази реаль“, основанном на постоянных несоответствиях, для чего использованы, как и в „Людях“, опыт комического сказа и приемы литературной пародии.

В начале повести автор издевается над своим героем, снабдив его звучным именем Аполлон Перепенчук, отыскивая в его кадыке „что-то греческое“, издевается над его композицией „Вальс — нахлынувшие на меня мечты“. Аполлон — тапер. „Слово это ничуть для человека не унизительно“, хотя сам Аполлон Семенович и стесняется произносить его в дамском обществе.

„Был при этом он в достаточной мере красив и даже изыскан. От лица его веяло вдохновением и необыкновенным благородством. И всегда гордо закушенная нижняя губа и надменный профиль артиста — делали его фигуру похожей на изваяние“.

В атмосфере литературной пародии естественными (не в психологическом смысле) кажутся неожиданные поступки персонажей или действия „наоборот“.

„Она охваченная трепетом первого чувства, взяла его руку и прижала к своим губам“.

„И он хотел тотчас пойти к ней“...

„Но не пошел“...

„Вдруг очутился у дома Тамары“...

„Вдруг Аполлон Семенович, неожиданно для самого себя, постучал по стеклу пальцами“...

Тамара Омельченко с „очарованием нежной юности“ говорит так, как говорил бы, вероятно, ее гипотетический дядюшка — чиновник:

— „Любезный Аполлон Семенович, я, кажется, когда то наговорила вам много лишнего... Надеюсь, вы не приняли мой невинный девичий лепет за чистую монету“.

Образцы героев несколько раз смещаются в сознании читателя. Каждая ситуация, каждый поворот сюжета тоже оказываются данными „наоборот“—следствие мотивировки пародией.

После письма и жестоких слов Тамары Аполлон, случайно возвращаясь, застает ее плачущей над его фотографией. Это неожиданно и смещает уже установившийся образ Тамары—смещает для того, чтобы еще раз дать его по новому — в счастливой жене иностранца Глобы.

Сложна и трактовка Аполлона. Дело оказывается для него не в несчастной любви,

а в том, „что он жил не так, как нужно“ и „оттого погибает“. Из комического плана Аполлон переключается в чувствительный.

Если сначала „трогательные места“ срывались ироническими вставками о том, что автор не мальчик продолжать описание этой сантиментальной сцены“, то к концу чувствительный план начинает укрепляться, трогательные места прямо „лезут“ из комической повести, рвут ее. Начинает казаться значительной „философия“ героя, она соотносится уже не с пародической фигурой Федора Перепенчука, а с судьбой Аполлона.

4

Кроме линии сантиментальных повестей Зощенко идет и другим путем—анекдота. Элементарность построения юмористической новеллы, зависимость ее от внелитературного материала не позволяет говорить о герое в анекдоте Зощенка в том смысле, как говорилось о герое в повестях. В цикле анекдотов, например, о Петре Великом можно условно считать героем Петра, но о герое анекдотов новелл Зощенка можно уж скорее говорить, как об армянине или еврее в циклах „армянских“ и „еврейских“ анекдотов.

Юмористический рассказ Зощенка существует на проценты с его богатого сказового капитала. Большая часть их имеет общие черты интонаций „мещанского сказа“. Это ощущается в „обращениях“ и в личном тоне повествования.

„Нельзя же, граждане, с таким полным эгоизмом подходить к явлениям природы...“

„Нынче, братцы мои, какое самое модное слово, а? Нынче самое что ни есть модное слово электрификация. Дело это, не спорю, громадной важности..."

Не запоминается определенная фигура героя, он — „сборный", но ощущение определенной интонации с признаками „мещанского" говора является устойчивым. Эта интонация и строит анекдот, она является эквивалентом „еврейского" акцента в соответствующем жанре.

5

Две последние повести „Страшная ночь" и „О чем пел соловей" (1925) созданы на основе всей предшествующей работы Зощенка. Остановимся на первой из них.

„Автор вот знал одного такого человека. Жил он тихо, как и все почти живут. Пил и ел, и даме своей на колени руки клал, и в очи ей глядел, и вареньем на скатерть капал, и три рубля денег в долг без отдачи занимал".

Это гов рится в конце первой главы, которая вся наполнена „авторскими" жалобами на отсутствие стремительности фантазии в российской действительности, на мелкость людей (не считая, конечно, „государственных деятелей или, скажем, работников просвещения"), на то, „как плохо быть русским писателем".

Повесть опять делится на две части, различных стилистически, но тесно объединенных тематически. Фигура мелкого и слабого человека, „очень даже постороннего в жизни" („Рассказы Синебрюхова") двоится здесь между авторской „личностью" и героем. Авторская языковая маска, намеченная раньше („Люди"),

здесь настолько реализована и выдвинута вперед, что часть повести „от автора“ не ощущается мотивировкой к повествованию о судьбе героя, а становится самоцелью.

Неопытный, „безнадежный“ автор, который „с одной орфографией вконец намучился, не говоря уже про стиль“, автор, „родившийся в мелкобуржуазной семье и до сих пор не подавивший в себе мещанских корыстных интересов и любви, скажем, к цветам, к занавескам и к мягким креслам“,—этот автор становится действительным героем произведения. Он существует рядом с героем повести Котофеевым и даже очень похож на него, как похож и на персонажей других произведений Зощенка, например, на Забежкина, мечтающего о „тюлевых занавесочках“.

В этой метаморфозе большую роль сыграла общность „философии“ авторской и героя (Котофеева). Надо оговориться, что под „философией“ подразумевается не какая то отвлеченная концепция, а особая „философская“ размышляющая интонация.

В сказовом начале постоянно повторяются жалобы: „Жизнь такая смешная. Скучно как то существовать на земле“.

То же самое твердит Котофеев.

„И вдруг Котофееву все показалось ужасно отвратительным и невыносимым. И вся жизнь — „скучной и глупой“.

— Сегодня чистописание, завтра рисование,—бормотал Борис Иванович, слегка покачиваясь на постели,—так и вся наша жизнь“.

Авторская маска приобрела черты героя произведений.

Ирония, просвечивавшая в сказе, где главный эффект — в несовпадении языковых сознаний треугольника: автор—рассказчик—писатель, через эксперименты литературной пародии, переходит в „философию от автора".

Авторская маска становится „литературной личностью".

II. О комическом.

1.

Переплет

„Часы у меня геройские. Серебрянные и нутро на камнях. Товарища Кочеткова, командира сотенного, подарок.

Не было у меня и в мыслях такие часы носить— потому к чему мужику часы, ежели днем солнце,— ночью петух, птица аккуратная, а окромь петуха пономарь на колокольне время выбивает.

Только вышел такой переплет..."

Зощенко так не написал бы. Отрывок представляет собой начало рассказа „под Зощенка" одного из многочисленных его подражателей. Всем таким подражаниям не хватает „одного": сложности соотношения элементов в системе сказа. Уточним это выражение. Для Зощенка характерна именно установка на сложность. Функция этой установки—комизм. Материалом сказовых вещей служит комическое слово.

Наиболее характерным примером комического слова является каламбур. Он основан на смещении нескольких значений одного слова (точнее комплекса звуков речи). Условием смещения (или мотивировкой каламбура) является контекст — соседние слова, ранее примененное

употребление этого слова, обычное для слушателя значение его и т. п.

Для иллюстрации воспользуемся самостоятельно существующим, т. е. с полным словесным контекстом, каламбуром.

„А монашка подлетела, постояла и ушла". Подлетела и подле тела—это сочетание звуков может быть осмыслено по разному в зависимости от контекста, который здесь построен так, что не позволяет остановиться ни на одном значении. Слово монашка направляет ассоциации в сторону „тела" (покойник), с другой стороны параллелизм глагольных окончаний подлете — ла, постоя — ла, уш —ла заставляет понять это слово, как глагол. Срвн. у Зощенка развернутый каламбур „Летчик" (в форме диалога): — „Аппарат накренился на бок и, гляжу, падает... Аппарат (самогонный) в кухне с полки свалился..." То же: поп и „поп" в игре („Разговоры. Поп.").

В сказе Зощенко редко пользуется каламбурами с резким смещением смысла, но механизм комического слова у него такой же, например, для случаев колебания второстепенных значений.

„Мальчичек у ней, сосун млекопитающийся". („Великосветская история").

Слово „млекопитающийся" в первую очередь кажется зоологическим термином и подготовлено заранее склонностью рассказчика к интеллигентски-газетной лексике (денежная единица, биография и т. п.), но, стоя рядом со словом сосун и относясь к слову мальчичек, оно неожиданно утверждается в своем забытом конкретном значении.

Приводить другие примеры нет надобности, так как каждая фраза сказа вносит подобные комические эффекты. Сложность чисто языковая у Зощенка в том и заключается, что слова присоединяются одно к другому, вызывая в своих соседях разные семантические и лексические оттенки.

Комическое слово соотносится с комическим характера. Этот вопрос отчасти затронут в I главе. К примерам, там приведенным, можно добавить такие.

„Была у нас в окопах пушечка. . Эх, дай бог память, — Гочкис заглавие".

„Было тому... сколько... 4 года взад".

„Припоминание" здесь нужно и как знак реальности рассказчика, и как сигнал внимания: подготовляет каламбуры — „заглавие", „взад".

В работе „О диалогической речи" Л. П. Якубинского указан целый ряд признаков устной речи, которые значат „больше слов". Важным фактором, определяющим восприятие речи, а, следовательно, и самое говорение, является зрительное и слуховое восприятие собеседника, т. е. его внешности, мимики, жестов, телодвижений, поз и т. д. Тон и тембр еще в начале речи заставляют определенным образом настроиться по отношению к говорящему.

Сказ, как имитация устно-речевой импровизации, прибегает в качестве замены этих факторов к такой обработке словесного материала (особенности слово-употребления, конструкция фраз), которая делает почти обязательным примышление жестов и т. п., а главное вызывает

ощущение, передаваемое выражением: „у читателя язык устал“ [1]. (Отметим еще графически передаваемое внимание к деталям произношения: конешно, подпис и др.).

В сказе Зощенка используются многие свойства слова: его лексический тон, эмоциональная окраска и оттенки значений, что зависит, конечно, не только от сталкивания слов в потоке речи, но в еще большей степени, от общего задания, от резонанса всей системы сказа. Иначе перемешанные и покалеченные слова („окромь“, „часы... геройские“, „вышел такой переплет“) останутся механической смесью и калеками. В сказе Зощенка слова устраивают веселый разброд, но за ними чувствуется и рассказчик (явный) и автор (непосредственно не показанный). Личный тон повествователя, определенным образом настраивающий слушателя, и служит резонатором, создает особые условия восприятия слов.

На других соотношениях строился, например, у Лескова „Сказ о Левше“, рассказчик которого совершенно нереален, непредставим, как личность, и в котором выдвигается автор. „Литературная“ авторская речь входит в систему сказа и обрамляет его. „Рассказы Синебрюхова“ ближе всего стоят к „Воительнице“ Лескова, где, впрочем, налицо два „я“ рассказчика.

Сложность—понятие само по себе не заключающее никакой оценки. Но для комических

[1] Зощенко почти не пользуется иными приемами воссоздания облика рассказчика. И вообще количество признаков устной речи решающей роли не играет. „Сказ“—все-таки условная форма литературной речи.

жанров, где должны быть несовпадения и смещения планов, установка на сложность есть одно из главных условий. Комична фраза: „газы не имеют права осесть на огонь“; этот комизм оказывается иным, благодаря связыванию фразы с личностью Синебрюхова. Еще более важны соотношения материала комического слова с другими движущими силами сказовой конструкции.

Комическое в литературе встречается очень часто переплетенным с страшным или чувствительным. Зощенко в сказе берет темами смерть, любовь, смысл жизни и т. п., при чем использует эффекты несовпадения комического стиля повествования с сюжетным развитием этих тем. Рассказчик, введенный в действие, несущий сюжетные функции, оказался особенно устойчивым стержнем конструкции, пожалуй, именно потому, что посредством его совершались все несовпадения и смещения.

Завершение сложности подобных сочетаний дано в „сантиментальных повестях“, уже вне чистой сказовой манеры.

Линия комического сказа, идущая от Лескова и возрожденная Зощенком, проходила одно время в центре современной „большой литературы“. Но это время оказалось кратким эпизодом. Комический сказ, как жанр, сейчас уже, повидимому, исчерпан, при чем были созданы вещи такой высокой культуры, как „Исусов грех“ Бабеля и рассказы Леонова. Одни элементы сказа сданы в ведение „малой литературы“, зато другие входят в новых соотношениях в главенствующие жанры литературы наших дней.

2

Стилистическая сложность сказа Зощенки проявляется прежде всего в затрудненности чтения—каждое выражение останавливает внимание, каждое слово „поставлено боком". Автор непрерывно провоцирует рассказчика и читатель чувствует себя сообщником, приглашенным посмеяться над рассказчиком.

Мозаика словесной ткани, как будто, должна была доставить Зощенке репутацию „трудного" писателя и оттолкнуть массового читателя.

На деле мы видим, что Зощенко — идеал „легкого чтения" и один из самых читаемых авторов. Книжки Зощенки можно найти у всех газетчиков, его рассказы — услышать с эстрады и из трубки радио. А то, что входит даже в быт, едва ли может быть трудным.

Видимое противоречие разъясняется очень легко. После „Рассказов Синебрюхова" Зощенко обратился к опытам иного повествования. Язык демобилизованных солдат поизносился, и его на сказ не хватало; с другой стороны, материал, возможный сначала только в сетке сказа, дальше толкал к психологии, к характеру или— шаг в сторону — к чистому анекдоту. Перед Зощенкой было два пути и он пошел по обоим.

В главе „О герое" первый путь в общих чертах обрисован.

„Сентиментальные повести"—крупное явление в современной литературе, но не они передаются по радио и читательский успех их автора основан на другом.

„Рассказы Синебрюхова", правда, читаются даже теми, кто сам без всяких комических

целей говорит „как и не я“, но мозаика сказа, сдвинутая лексика, аромат словоупотребления, сатира на фразеологию — все это или не ощущается, или воспринимается „всерьез“.

Из сказа вычитывается анекдот.

3.

Под понятие анекдота подходит большое количество разнообразных явлений. Постоянным признаком жанра является только малая величина и комическое задание (занимательность .

Юмористический рассказ Зощенки восходит к традиции раннего Чехова. Разумеется, и до Чехова и после него этот жанр существовал в „малой литературе“, ютясь в юмористических журналах, специальных сборниках, на последних страницах еженедельников и т. д., но именно для Чехова характерна связь его с судьбой главенствующих жанров. Роль Зощенки оказалась в наши дни сходной с ролью Чехова, хотя пути их прямо противоположны.

Чехов, много работавший над мелкими жанрами, потом перенес опыт этой работы на создание нового жанра, который был очередным переворотом в русской прозе. Вслед за этим появилось новое расхождение запасных путей литературы и ее главного пути. Были и еще сближения их—через пародию, через фельетон, через публицистику.

Зощенко получил анекдот в сказе от Лескова в скрытом, подчиненном виде. Работая над сказом, Зощенко в поисках новых связей между элементами произведения приходит к анекдоту чистому.

Отчетливо виден этот ход Зощенки на „Веселых рассказах" 1924 г. Это попытка циклизации ряда миниатюр (сказового типа) около одного лица. Рассказчик наделен именем—Семен Семенович Курочкин. Он представлен читателю в особом предисловии. Отметим еще, что „Семен Курочкин" встречается, как псевдоним, под некоторыми рассказами в Бегемоте". Но попытка не удалась. Имя оказалось знаком ложного единства и рассказчики рассыпались. Потом Зощенко печатает эти рассказы порознь.

От „Стрекозы" до „Бегемота" продукция юмористических рассказиков была колосссльной, несмотря на то, что количество ситуаций, используемых в них, довольно ограничено.

Зощенко берет часто (и совершенно законно) схемы раннего Чехова, Аверченки, Тэффи и других и на основе богатого сказового опыта заполняет их своим материалом. Схемы при этом могут претерпевать некоторые изменения, но нового жанра не получается.

„Обезьяний язык" с подсекцией, которая заваривается минимально и по существу дня, напоминает „русский язык" Тэффи, изобразившей, естественно, не „сильно пленарное" собрание, а театральную очередь. Всесильный учитель и дрожащие ученики, поменявшиеся ролями, использованы и Аверченкой, с той разницей, что ему пришлось за неимением Октябрьской революции применить мотивировку сном. Для Зощенки, овладевшего своим материалом, заполнение таких схем оказывается делом очень легким и, именно поэтому, эволюционное значение его анекдотов-новелл невелико.

Существует качественная разница между юмористическими рассказами Зощенки и, например, Аверченки, и даже между разными типами анекдота у самого Зощенки. Вопросы техники анекдота и вопросы художественной конструкции далеко не совпадают. Все дело в ощущении новизны связей и соответствии произведения. Того нового материала, который ввел Зощенко, оказалось недостаточно для создания нового литературного вида, но несколько моментов работы Зощенки над анекдотом любопытны своей связью с вопросами эволюции современной литературы.

Интересен вопрос о злободневном материале. Иначе: вопрос о введении в произведение тем, личностей, имен, ситуаций, языковых явлений, имеющих в быту яркую окраску.

Зощенко пишет о режиме экономии, хулиганстве, квартирном кризисе, сокращении штатов, выигрыше по облигации. Конечно, такой материал не безразличен, его внелитературные ассоциации очень сильны, что и используется в конструкции анекдота. Зощенко делает своим материалом быт, потому то и анекдоты Зощенки оказались явлением быта (сл. радио).

Быт, конечно, не „вводится“ в литературное произведение, оставаясь бытовой реальностью. Меньше всего в смысле, например, селедки, завернутой в „10 рассказов Мих. Зощенки“. Но те явления быта, которые словесны, могут стать фактами литературными. Таким явлением для Зощенки оказалась газета.

Использование газеты идет по линии пародии газетных жанров и, что более существенно, по линии внесения элементов „газет-

ного слова“ в ткань рассказа. Пародийны „Письма в редакцию“ и „Через сто лет“.

Любопытнее такие рассказы Зощенки, которые сделаны по газетному без пародии и которые заменяют собой то, что читается в отделе происшествий, судебном отделе и в фельетоне газеты. Злободневность материала, его проекция в быт влияет на все другие факторы произведения. Получается что-то среднее между репортажем и литературой.

„Сырой материал“, еще неготовый в литературу, может оказаться этой самой литературой. Так, повидимому, случилось сейчас с фельетоном.

Потребность в комическом — не только читательская потребность.

Зощенко — юморист, это объединяет оба его пути и делает своеобразной и крупной его фигуру в современной литературе.

Комическое задание объясняет метод его обращения с материалом. В литературе многие конструктивные явления выдвигаются или воскресают благодаря своей связи с комическим. В свое время Маяковский гиперболические высокие образы соединил с каламбурным стихом. Он знал, „как нельзя писать“, и, пародируя, создал новые формы.

Когда Зощенко в иные дни предпочитает в прозе „совершенно мелкий фон, совершенно мелкого и ничтожного героя с его пустяковыми страстями и переживаниями“ („Люди“), — то причины этого точно так же литературны: нужны новые связи внутри строящих произведение рядов.

В. В ВИНОГРАДОВ

ЯЗЫК ЗОЩЕНКИ

(Заметки о лексике)

1

В науке иногда лозунги и плакаты подавляют логику исследования. Русская теория искусств, преодолевая, переживает такое время, особенно в области литературоведения. Трудно отыскать реторические украшения в заявлении, что весь горизонт современной теории литературы заволокло расплывчатыми терминами вроде „стиля", „классовой идеологии", „речевой функции" и т. д. Постановка „проблем" свелась к вывешиванию лозунгов (почти синоним —„плакатов"), а лозунги быстро выцветали и становились терминами для обывателей. В неопределенных очертаниях этих терминов тонули многие живые и конкретные понятия, воскрешение которых могло бы вернуть современному литературоведению свежесть художественного восприятия. Почти исчезает под „стилистическими" прикрытиями из глаз исследователя язык художественных произведений. Это понятно. Для тех, кто стремится установить зависимость форм литературных организмов от отличий классовой почвы, мало поживы в языке, по крайней мере, при современном состоянии русской лингвистики. Ведь у нас существует диалектология этнографическая, народническая, так сказать, а не классовая. И нет

фона, на котором обрисовывались бы формы обусловленности (если, конечно, она существует) художественной речи социально-языковыми расслоениями быта. Поэтому вопроса о соотношении между „социологией“ художественной речи и социологией бытового языка избегают не только абстрактно теоретизирующие литераторы, но даже исследователи конкретного материала. Нам ведь всегда нужны ответы сейчас же—кому положительные, кому отрицательные, а тут — груды материала пред стоит складывать и в порядок приводить[1].

С другой стороны, те строители литературной теории, которые устанавливают внутреннюю, имманентную диалектику стилистических форм в литературной эволюции, или вообще далеки от панацеи социологического метода, так же затрудняются рассуждать об эволюции языка литературно-художественных произведений. Непосредственно очевидно, что эта эволюция находится в каких-то соотношениях с эволюцией литературного языка. И об этом западно-европейские лингвисты (как и у нас прежде—К. Аксаков, Потебня и др.) твердили

[1] Приходится признаться, что и формы соотношений между художественно-речевыми объединениями и этнографическими, диалектическими группировками языковых систем мало привлекали до сих пор внимание лингвистов. При отсутствии ясных теоретически осознанных целей этого изучения вопрос исчерпывался случайной выборкой из творчества какого-нибудь писателя (Даля, Мельникова-Печерского, Гоголя, В. Майкова и др.), „диалектизмов (с их общим географическим приурочением) или же указаниями на зависимость языка художника от места его жительства“ (см. работу о Ломоносове — Грандилевского, статью Будде о Мельникове-Печерском и т. п.).

много задолго до обострения у нас интереса к изучению литературы, как искусства. Две-три иллюстрации придется привести. Недаром Фосслер давно уже считал, что „литературно-исторические изображения некоторых эпох могли бы почерпнуть из анализа лексической среды по меньшей мере столько же, сколько они до сих пор заимствовали из своих анализов политических, социальных, религиозных и иных течений или даже географической и клинической среды“. Это, конечно, еще немного. Но уже острее его заявление, что „техника и психология поэмы в существенных чертах совпадают с техникой и психологией языка“. Может показаться, что этот круг мыслей Фосслера связан с своеобразиями его метафизической системы, которая стремится, параллельно с „культурной“ историей языка, построить историю языка, как „чистую специальную“ историю духовных деятельностей“, и в этом плане вместить ее в историю поэзии.

Но про соотношение истории стилистических форм с историей литературного языка говорят ученые без всякой метафизики и в то же время далекие от навязчивых идей социологического метода. Перед нами H. Sperber, лингвист фрейдианского вероисповедания. В своей статье об языке Мейринка он признает вероятность за предположением, что общий язык определенного периода может обнаружить к современным ему литературным течениям аналогичные отношения, как и к индивидуальному поэтическому творчеству, которое, по его мнению, при всей своей обособленности в языковых „вещах“ (in den sprachlichen Dingen),

все таки продолжает во многих пунктах развивать заложенные в практическом языке тенденции — в типах перебоя значений и иных новообразований („Wort und Motiv“). Эти мнения — два полюса в типах определений взаимодействия языка литературно-художественных произведений и литературного языка. С одной точки зрения, история языка, как имманентно развивающегося, творческого процесса, органически сливается с историей поэтических форм в литературе и резко обособляется от культурной истории (при этом культурная история языка рассматривается вообще, как „внешняя“ история, у которой „нет собственного желудка, чтобы поглотить и переварить другую, отличную от себя историю“). С другой точки зрения, история языка литературно-художественных произведений, как более сложных форм словесной „коммуникации“, органически входит в общую историю языка и вместе с ней вмещается в Kulturgeschichte.

Между этими двумя крайними точками зрения располагаются ряды переходных ступеней. Сюда теснятся попытки раскрыть на конкретном материале формы соотношений и взаимодействий между сферой литературно-художественной речи и областью погруженных в быт форм языкового выражения. Предполагается, что виды этих соотношений — многообразны и исторически изменчивы. В этом направлении идут, напр., некоторые работы L. Spitzer'а и его школы.

У нас в русской теории литературы, в той ее части, которая не принимает на веру вульгарных догм социологической интерпретации,

дальше общих расссуждений о необходимости учитывать в процессе литературной эволюции формы соотношений между системами языка в данное время и системами литературно-художественной речи в ту же эпоху дело не двинулось. Исторически осуществленные формы соотношений их не описаны. Больше того: реальное разнообразие языковых „жанров“ в каждой из этих двух сфер ни для одной эпохи не установлено. Сама методология изучения языка художественного произведения оказывается темной и спорной. А едва ли без нее понятие „стиля“ может получить хоть сколько-нибудь устойчивые очертания. И если теории литературных форм суждено выбраться из тупика, в который она попала,— не путем стремительных полетов (на мыслительных аэропланах) в далекие от начатой деятельности сферы, то средство одно— вернуться от схематизма стилистических рассуждений, обезличенных и придушенных какой-то голой армией терминов, к „живой воде“ языка литературно-художественных произведений. Изучение языка каждого художника—в свете общих вопросов „диалектологической“ и „стилистической“ семантики—неотложная задача текущего дня науки. Язык всякого писателя, из каких бы элементов он ни слагался, — ориентируется всегда на понимание его в плане литературного, общего языка. Можно утверждать, что формы диалектического, „вне-литературного“ речеведения в художественной литературе, напр., сказ, всегда имеют за собою, как второй план построения, смысловую систему литературного языка данной эпохи. Поэтому они всегда—д в у-

смысленны, т. е. осмыслены в двух плоскостях — в плоскости „диалектического" языкового „сознания" литературного рассказчика или писца и в плоскости литературно-языкового сознания „писателя". Столкновение смыслов и есть одна из форм художественного построения речи. И один из приемов ее организации—художественная демонстрация нарушений норм литературно-языковой системы. К этой манере часто прибегают писатели с комическим гримом. Из современников, как пример, может быть показан М. Зощенко.

2

Основная форма речи у Зощенки — „сказ", который вмещается в художественно-языковые сознания различного построения. Образы рассказчиков, к которым прикрепляется повествование, колеблются. Их социально-художественные очертания то суживаются наименованием, (Назар Ильич Синебрюхов, Семен Семенович Курочкин), обозначением профессии, различными бытовыми указаниями, то расширяются до пределов образа „писателя" („Сентиментальные повести", напр., „Аполлон и Тамара", „Страшная ночь", „Веселое приключение)". Вопрос об организации этих образов может быть поставлен и решен в сфере лингвистической. Ведь они, эти образы, даны нам, главным образом, в формах языковой экспрессии. Но эта тема уводит в область анализа сложных композиционных форм речи. А я хочу говорить об элементах языка Зощенки. Поэтому и тема об объеме и характере смешения рече-

вых форм в пределах отдельных, целостных композиций, а также о видах „литературного“, т. е. художественного оправдания этого смешенья от меня ускользает. Вместе с ней отходит и вопрос об экспрессивных „наслойках“ речи у Зощенки: ведь за образом рассказчика проглядывает лик автора, „играющего“ диалектическими „искажениями“ литературного языка. И тогда открываются две „экспрессивных“ оболочки речи. А в соответствии с ними меняется и вся направленность речевой семантики, и в самой смысловой структуре языка происходит как бы перемещение пластов значений. Все эти и многие другие проблемы литературного „сказа“, ждущие исследователя, я отвожу, чтобы только на элементах языка, главным образом, на лексике Зощенки остановиться.

У Зощенки рассказчик — дано ли ему художественное имя или нет, — определено ли его социально-литературное положение или нет — обычно выходит не только за пределы наличных норм общего, литературного языка, но и за границы всех семантических потенций канонизации, признания и оправдания с точки зрения перспектив литературно-речевой эволюции в среде „интеллигенции“.

Речь такого рассказчика — диалектическая, „смешанная“, в большей своей части „вне-литературная“. Однако, она приноровлена к пониманию в плоскости литературного языка. Больше того: именно на такое понимание она специально и рассчитана. Поэтому она — искусственна. В ней сопоставлены и слиты такие разнородные жанровые типы книжного

языка, литературно-разговорной речи с пестрым многообразием профессиональных жаргонов, вне-литературных, „вульгарных“ форм речеведения, что их „социально-лингвистическое“, „научно-эмпирическое“ примирение в одном сознании не всегда возможно. Такое примирение осуществляется эстетически, при посредстве образа писателя. Даже если грубо пренебречь формами стилистического построения и взять только разложенный на простейшие семантические категории языковой материал, то отыскать владельца всего этого материала среди „природных“, естественных объектов изучения, по крайней мере, современная лингвистика не в состоянии. Уже по одному тому, впрочем, что это сочетание языковых форм индивидуально и не определяется социально-лингвистическими категориями. Ведь оно создает литературный „характер“ художественного рассказчика. С другой же стороны, потому, что, как увидим дальше, природные факты языка или изменены в своей морфологии или художественно переосмыслены, так как они связаны формами движения сюжета, а не видами социальных взаимодействий быта. И еще надо вспомнить одно обстоятельство: „сказ“ не закрепленный за определенным персонажем новеллы, может подняться до высот литературности. Тогда он превращается, сливаясь с литературно-языковыми формами, в новый вид „писательской“, письменной речи. Так у Гоголя. Или напротив: писатель может растворить свой лик писателя в сказе, может иллюзорно сузить свое „я“ до пределов того художественного мира, который раньше он вос-

производил в акспекте сознания внешних, чуждых своему литературному „я" героев. Так у Зощенки образ „писателя", когда он не заслонен призмой подставного рассказчика, нисходит в мир своих героев, в мир „мещанства", его лексикой иронически облекаясь (ср. „Сентиментальные повести": „О чем пел соловей"). В этих случаях, естественно, навязчивая игра „народными этимологиями", повернутыми искусственно своей алогической, „вне-литературной" стороной, тавтологиями — на почве мнимо-„щегольского" речевого недомыслия, и другими „монстрами" „мещанского" языка или профессиональных диалектов, прекращается. В языке сохраняются, правда, формы вульгарного речеведения, а иногда и — старомодная „возвышенность", комическая „ходульность" провинциального „книжника" в духе Гоголевских рассказчиков, преисполненного сочувствия к своим героям. Но все же тогда язык автора в своих семантических формах, в своем охвате обще-национальной словесной культуры, которая может иногда прятаться — и все же присутствует, — этот язык разрушает всякую социально-диалектическую связанность и ограниченность.

Удобнее всего формы речевого смешения показать, обратившись к циклу новелл с одним рассказчиком или автором. Пусть прежде всего это будут „Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова", так как в них, мне кажется, выпуклее всего обозначились приемы лексического построения у Зощенки.

В них обнаруживается множество речевых составов, разных „стилистических" контекстов.

Прежде всего выступают формы „солдатского“ жаргона (конечно, в литературной интерпретации) иногда — намеренно „нарушенные“:

„Пущу в несрочный отпуск (ср. бессрочный отпуск); был князь ваше сиятельство со мной все равно как на одной точке“... „Сестричка милосердия“... „а я сволок княженьку вашего сиятельства на волю, кострик разложил по уставу“... „я, говорю, очень по самонужнейшему делу с собственноручным письмом из действующей армии...“ „являюсь по уставу внутренней службы.“ „Так и так, рапортую, из несрочного отпуска...“ „дали мне, безусловно, вольные документы по чистой...“ „прелестная полячка Виктория Казимировна уволена вон из имения...“ и т. п.

Любопытно в этом плане описание сна...

„Деточка будто такая маленькая в голеньком виде восходит и передо мной во фронт становится и честь мне делает ручкой...“

„Военный“ жаргон вообще играет существенную роль в организации сказа Синебрюхова. Тут — разные его виды. В речи „генерала — вашего превосходительства“ деформированы штампы командного красноречия — с сильной канцелярской приправой:

„Выходи — говорит — отборные орлы; налетай на немцев, разоряй внешнего врага“. ...„Ночью — говорит — летите, отборные орлы. Режьте немецкую проволоку, изыскивайте хоть какой-нибудь пулемет“.

Широко представлены формы рапорта:

„Так и так, совершилась, дескать, февральская революция, вы, мол, староватенький и молодой князь ваше сиятельство в совершенном расстройстве по поводу недвижимого имущества..“

Конечно, лексика военного жаргона неравномерно рассыпана по рассказам Синебрюхова. И ее функции в сюжетном движении различны. Но в каждой новелле на нее как бы указывает рассказчик, который подчеркивает свой характер „военного мужичка". И все же формы военного жаргона трудно признать словесным фундаментом композиции рассказов Синебрюхова.

Из других профессиональных жаргонов более или менее ярко выступают отголоски двух книжных жанров.

Вкраплены отражения круга церковного чтения, „церковно-славянского" языка — в преломлении будто бы „неразвитого" сознания, в котором легко открыть изысканность писателя [1]:

„Я крохобором вот хожу по разным гиблым местам, будто преподобная Мария Египетская..." „...Воистинная есть правда..." „Мне видение мое сонное вполне дороже"... „Вдруг слышим мы иже херувимское пение..." ...„Невинненьким пальчиком указует на беспалого..." „Отвечаю смиренномудро" и т. п.

Все эти и подобные элементы „церковнославянского" языка оказываются в общем немногочисленными. Они характеризуют лишь сложность лексического смешения.

Сквозит канцелярская стихия:

---

[1] Ср. смешения церковно-славянского языка с солдатским жаргоном: „...деточка... в голеньком виде восходит и передо мной во фронт становится"...

Ср. также о штанах: „сгинули они аминь — во веки веков в собственном своем домишке..."

„Беспокоюсь *по поводу недвижимого имущества*...“ „Зачем, — отвечаю — *относишься* с такими словами?..“ „...и совершил я *уголовное преступление*...“ „...имею я безусловно при себе тайну и *план местонахождения вклада вашего сиятельства*...“ и т. д.

Но и здесь необходимо отметить, что канцелярские выражения (особенно, если исключить военную фразеологию) погружены в иные лексические ряды, тем более, что часть их ведь вообще, входя в сферу повседневного быта, теряет специфический жаргонный налет. И в сказе Синебрюхова встречаются такие „ходовые“ шаблоны „служебного“ жаргона — часто — с применением их к такой области быта, куда они еще в жизни не распространились:

„Разбудили мы мужиков, стали вязать беспалого, а он, гадюка, представляется, что не *в курсе дела*“... „...Ну, хорошо, живи отдельной державой, имей свою *денежную единицу*“... и т. п. [1].

Господин Синебрюхов — не просто бывалый солдат. Он — „военный мужичок“. И в его сказ Зощенко пытается внедрить формы крестьянского говора, придать ему, правда, очень слабый налет „народного диалекта“, впрочем, не обособляемый от „этнографических подоснов“ мещанского говора.

---

[1] В других произведениях Зощенки широко используется воровской, хулиганский жаргоны: „За горло схватил и *заначил* денежки...“ („Лялька пятьдесят“); „так бы вот в *зынзыло* и дал“ („Любовь“); из языка проститутки: „За амбаром — даром“ и т. п.

„...Комиссар так прет пузом на мене“... „Морской подпоручик Винча тигрой на мене наскакивает“... (Ср. — „Ало, — говорит, — откеда?“) и т. п.

Таким образом, в речи Синебрюхова меньше всего „народности“. Вернее: ее нет совсем, как, впрочем, ее нет и в речах других мужиков, действующих в рассказах Синебрюхова. Это понятно. Ведь диалог в сказе воспроизводится в передаче самого рассказчика. У „мужичков“ встречаем такие же выражения, как у Синебрюхова:

„Давайте, говорит, лягем спать поскореича...“ „Жив—говорит—а что такое ча...“[1] Но ср. в речи князя: „Берем, говорит, сундучки поскореича, и делу конец...“

Таким образом, „мужицкий“ жаргон не входит в структуру синебрюховского сказа. Его ведь труднее было сочетать с формами „литературности“, с книжной фразеологией.

„Образованность“ Синебрюхова показана в подборе цветистых фраз, штампов высокого, книжного языка (с тавтологическим их нагромождением—часто):

...Ну, конечно, игра страстей и разнузданная вакханалия...“ „...Одолел тут меня ужас смертный, а жизнь прельщает наслаждением...“ „Ход развития моей жизни, начиная с германской кампании, прямо скажу, не такой...“ „Тут и высказал ваше сиятельство всю свою высокую образованность...“ „Зачем же издеваться над германской расой?..“ „...И осенила тут меня мысль...“ и т. п.

---

[1] Ср. еще: „Тут кругом все голодуют и сами возьмут, если дастишь...“

Все эти клише книжной речи ломаются в своей семантике, попадая в несвойственный им контекст, сталкиваясь с чуждыми им сферами речевого пользования.

Книжные формы, ведущие к кругу наиболее употребительных газетных „клише“, являются вторым „высоким“ слоем в лексике Синебрюхова:

„А все, безусловно, бедность и слабое развитие техники“.

„Вот для наглядности сюжета взять иностранную державу“... и т. п.

Чаще же всего происходит разрушение тех семантических соотношений, которые существуют в системе литературной книжной лексики и фразеологии,—путем их вне-литературных сцеплений, или путем морфологического преобразования:

„Только, безусловно, на счет державы я никогда и не задавался“...

„Я—говорю—человек не освещенный“

„Убил. Хоть и не своей рукой, да только путем своей личной хитрости“...

...„Я, говорит, против отца не злоупотребляю, но не сегодня-завтра он безусловно помрет“...

...„Да смотрю — проход сообщения“...

...„Нашли, видимо, у себя происшествие“...

...„Я ему тихеньким образом внедряю“...

...„Я, говорю, беспорядков не нарушаю“... и т. п.

Ср. в речи князя: ...„И всякие, говорит, „золотые излишества“.

Сюда же следует отнести своеобразия в употреблении иностранных слов:

... „Будто вдруг на меня атмосферой пахнуло“...

... „Если саксонское черненое серебро, — то, по иностранной культуре, совершенно невозможно его портить“...

... „Чего — говорит — агитировать: становись... вон к той березе, тут мы в тебя и штрельнем“ (агитировать—в смысле: разговаривать) и т. д.[1].

Литературно-разговорная речь выступает комически искривленною — в сложной „писательской“ переработке. Бросаются в глаза назойливо словечки и синтаксические формы „галантного“, „светского“ человека:

Очень я тебя, Назар, уважаю и вполне ты прелестный человек“... „Человек это вполне прелестный человек. Заграничный продавец“... „Что она прелестная красавица ни скажет, то я и делаю“... „С первого же дня завязались у нас прелестные отношения“... В речи Виктории Казимировны: „И уже имею что-то в груди, даром что вы не прелестный вьюноша“... „Ах, говорит, Назар Ильич господин Синебрюхов, вы самый здесь развитой и прелестный человек“... [2].

И все же не литературно-разговорная речь — лексическая основа Синебрюховского сказа, а вульгарная фразеология „городского“, „мещанского“ жаргона.

---

[1] Ср.: изменения в форме заимствований: ...„блюзу — гимнастеркой новую надел“...

[2] Ср. вообще широкое употребление лексемы: „прелестный“ — в рассказах Синебрюхова: ... „Я комиссар и занимаю вполне прелестный пост в советском имении“... „Вздравствуйте,—говорю,—батюшка отец Сергий. Вполне прелестный день“... и т. п. Ср. другие штампы „галантерейного“ жаргона: „к утру выносит мне ваше сиятельство двадцать пять целковеньких, любуется мной и за ручку жмет“.„ Ср. в других рассказах, напр. „Фома неверный“ из серии: „Веселая жизнь“: „а в животе прелестно - самогон поигрывает“... („Фома неверный“). Таких выражений много.

...„Мне теперь в смысле сапог—труба"... ...„А был князь ваше сиятельство со мной все равно как на одной точке"... ...„Сестричка милосердия - бяк—с катушек долой—мертвая падаль"... „Катись, — говорят, — колбаской"... „Дам теку"... „Двоих почем зря убили"... „Ктой-то прет на мене в суконном галифе"... и т. д.

Ср. бранные слова: „подпоручик ничего себе, но сволочь" ... „И сучий сын, не поинтересуется посмотреть, что случилось"... „Так она, сволочь такая, ученая, клювом вынимала счастье"... „Ползет на встречу поп, мать его так-то"...

Элементы этих разных жаргонов, разных стилистических слоев, — смешиваются, соединяются в неожиданных сцеплениях. В острых формах их взаимодействия, выходящих за пределы бытовой практики, обнаруживается воля писателя, самого Зощенки, который стоит за образом Синебрюхова. Иногда принципы сочетаний непосредственно, как-бы подчеркнуто говорят о литературной „придуманности":

...„Ох, — думаю, — хитровой мужик, сволочь такая, и как красноречиво высказывает свое намеренье"... (74 стр.).

...„В дальнейшей жизни вышел ему перетык и прискорбный случай"...

...„Подхожу демонстративно к мельнику.—„Так и так, говорю — теперь, говорю, вам, старичек, каюк—кампания".

...„Он дошел поступью смертной до постельки, тут и скосился".

...„Очень мне это было неприятно, жутковато и вообще, знаете-ли, ночной кошемар"...

...„Ты же человек одаренный качествами и я посейчас вспоминаю всякие твои исторические рассказы и переживания"...

Иногда выступают формы архаического, книжного стиля, словно отрывок из какой-

нибудь старой книги—с комической вставкой— и переводом в вульгарный сказ:

... „Или, может быть, бесик какой-нибудь незримый, либо в образе насекомого гада ползучего виется около мене и мной помыкает“... и т. п.

Все эти противоречивые, разнородные лексические массы сцеплены формами синтактической экспрессии, конструирующей литературный характер Синебрюхова.

Итак, основную, цементирующую массу речи Синебрюхова составляет вульгарная лексика какого-то общего, „мещанского“, „под“-интеллигентского“ языка. Она преподнесена с установкой на понимание ее в аспекте норм литературной речи, следовательно, как их нарушение — на основе мнимого недомыслия. Легко уже при морфологическом описании лексики заметить, что изучение этого „жаргона“ (а так же других речевых пластов) в языке Зощенки, как естественно влившейся в его художество, „натуральной“, так сказать, стихии (в диалектологическом плане), не раскрывает основных семантических свойств этого лексического слоя. Это понятно. Ведь формы „мещанского“ жаргона возникают при неполном усвоении системы литературного языка, в ее разобщенных элементах, а в художестве Зощенки эти формы являются специфическим пластом, положенным сверх системы литературного языка—как бы с оглядкой на нее. Не надо забывать и того, что принципы слияний и соотношений лексических рядов в языке Зощенки подчинены нормам, отвлеченным не от практической речи, а от

стилистических систем из разных течений предшествующей литературно-художественной эволюции.

Это обстоятельство налагает на исследователя языка Зощенки, помимо описания лексических форм, задачу — выяснить приемы их индивидуально-художественных преобразований. О них я скажу в последней главе. Эту же главу закончу некоторыми методологическими выводами, которые, как мне кажется, следуют из морфологической классификации лексических форм этого замкнутого цикла новелл Зощенки.

Литературный язык—в двух своих стихиях—речи книжной и разговорной—определяется не фонетико-морфологической базой, а особенностями семантической системы лексико-синтаксических соотношений. Но такая постановка проблемы литературного языка обязывает под иным углом зрения рассмотреть и „вне-литературные“ диалекты. В устной и письменной стихии литературного языка заложены тенденции, которыми определяются соотношения его с другими диалектами. Классификация вне-литературных форм речи, их „сигналы“ и их содержание в плане литературно-языкового „сознания“ резко отличны от лингвистического распределения „народных“ и иных говоров. В литературном быту определенной эпохи существуют св и представления о формах диалектического расслоения языка, своя оценка „характерности“ и признаков того или иного социально-диалектического типа. Эта непосредственная точка зрения носителей норм литературного языка, которая распределяет формы „вне-лите-

ратурных диалектов“ по иным знакам и категориям, чем теория исследователя-лингвиста, устанавливает фон для литературной стилизации диалектической речи.

Так система литературной речи — в своих сложных взаимодействиях с типами „вне-литературных“ социально-языковых расслоений — образует переходные формы смешанных профессиональных, сословных, классовых диалектов. Это — не те обнаженные формы жаргона, которые устанавливает лингвист, стремясь раскрыть типические отличия диалекта, его имманентное социально-языковое ядро. Напротив, в „диалекте“, как он определяется не в своей внутренней, „идеальной“ сущности, а с точки зрения литературного языка,—существенен момент его „литературности“. В этом аспекте жаргонная обособленность сглаживается. Диалект повертывается к литературному языку теми своими сторонами, которые оказываются общими с ним или легко объяснимыми в плане литературно-языкового быта. И на этом фоне редко выступают отдельные лексические и синтаксические „монстры“, которые часто и являются сигналами того или иного „вне-литературного“ жаргона.

„Вне-литературный“ жаргон, если он осознан в плоскости литературного языка, тем самым социально дезорганизуется. Происходит процесс, движущийся в обратном направлении, но близкий к тому, который характеризует выход в „литературность“ языковых форм из пределов той или иной диалектической среды, напр. солдатской, крестьянской. Там—процесс отрыва от диалектических норм в акте созда-

ния общих форм речи. Здесь – процесс смешения форм литературного языка с знаками жаргонной системы, процесс, направленный к „канонизации“ известного жаргона, к ослаблению его „вне-литературности“.

Понятно, что не все объективно существующие „диалекты“ вовлекаются в это „светлое поле“ литературной жизни. Также понятно, что группировка их в одной системе литературного языка резко отличается от соотношения их в другую эпоху. Можно даже сказать, что литературному языку в иные эпохи как бы заново открываются диалекты, прежнее воздействие которых на его систему уже успело ассимилироваться. И „содержание“, сигналы и структура таких диалектов в каждой системе литературной речи имеют свои отличия.

Вот такое-то изучение клином врезается в сферу литературно-художественного творчества. Но в этой сфере объект изучения принимает иные очертания. Элементы „диалектологии литературного языка“ могут быть тут использованы, как знаки соотнесения художественных образов с той или иной социальной средой. Однако художественно - социальные характеристики персонажей меньше всего тяготеют к наличному фонду осознанного и дифференцированного диалекта. „Диалектологическая“ характеристика их здесь основана лишь на отличиях речи, на уклонениях от норм литературного языка—вне всякого „лингвистического“ разграничения. Формы их говорения не мыслятся нормальными в пределах литературности: они—иного уровня, более „низкого“ с точки зрения практической литературной

речи. Принцип языковых „уровней"—относителен, оценка тут в плане повседневной литературной речи—социальная, а не эстетическая. В плане же художественного творчества этот принцип призван на службу приемам конструированья образов рассказчиков и персонажей действия. Поэтому „вне-литературные" диалекты в сфере художественного творчества все — одного уровня. Дифференциация их здесь не диалектологическая и не социологическая, а лишь сюжетологическая и характерологическая.

3

С литературным использованьем „сказа" у Зощенки чаще всего связано обращение к речи „бывалого человека" или полу-интеллигента, который стремится к усвоению литературного языка, но не может вполне овладеть им. Всякий подъем из мало-культурных слоев по ступеням „книжности" сопровождается своеобразным „объиностранниванием" литературного языка. И вот наша современность особенно богата примерами диалектической вульгаризации литературно-книжных форм. В сущности большинству, напр., студенчества из вне-интеллигентских кругов ныне книжная речь предстоит, как иностранный язык, который оно должно изучить. Ряд работ по языку учащихся средней школы дает любопытные иллюстрации к характеристике этого процесса осмысления форм литературного языка—в период их изучения. Вятская преподавательница Луппова приводит такие выдержки из ученических „со-

чинений“: „Его били ни за что, в общем обращались очень грубо и расправлялись с ним физически“...

„Рабочая сила эксплоатировалась. Значит, предприниматели делались все более капитальными“...

„Приходится столкнуться с Коробочкой, которая, можно сказать, живет у полной чаши“...

„Творчество Горького родственно теоретическим постановлениям марксизма“...

„Рабочие к туннелю относились хладнокровно (в смысле: равнодушно), потому что они думали, что это для капиталистов [1].

Во всех этих случаях обнаруживается своеобразное недоосмысление литературной лексики и фразеологии, характеризующее процесс усвоения чужого, как бы „иностранного“ языка. (Ср. выдержку из одной статьи „Вечерней Красной Газеты“: „Это было то письмо, которое привело Пушкина к мертвому одру... [2].)

Еще интереснее наблюдения над разговорной речью „мещанского“, вне-интеллигентского городского круга, особенно лиц с претензией на „образованность“. Мне приходилось через стену раза два в месяц слушать разговор одной прачки, грамотной, увлекавшейся чтением беллетристики. Вот отрывки:

---

[1] Труды Вятского Научно-исследовательского института краеведения. 1927 г., т. III.

[2] Из заявления в ЖАКТ: „Состою на вожделении у отца“... Как анекдот, ходило по Москве замечание одного управдома: „Я в этом деле не копенгаген“, (т. е. не компетентен).

..."У меня крадут... А рядом стоял такой великолепный мужчина, что я никакого ощущения не почувствовала"... "Я ему („услужливому кавалеру") говорю: позвольте поблагодарить вас за ваше равнодушие"... (в смысле „любезность") ..."Проект моей жизни хорош" (т. е. я живу хорошо"...) и т. п.

Таким образом, в современной действительности, которая характеризуется нивеллировкой культурных высот, канонизацией форм demi-culture, необычайно широкое распространение получают формы „мещанского" жаргона, вульгарные, не канонизированные этикетом элементы „вне-литературных" языковых взаимодействий из сферы городской речи.

С точки зрения литературного языка такие формы, если освободиться от их социальной оценки, сопровождаемой грустью, а встать на эстетическую точку зрения, уже непосредственно осмысляются в каламбурном, комическом плане. Они ложатся в основу ходячих анекдотов в сфере бытового языкового творчества и заполняют отдел невинного юмора в современных газетах. Естественна, поэтому, художественная установка на эти формы бытовой „стилистики" и „устной" литературы. Тем более, что в современной прозе и прозе недавнего прошлого она, эта „установка", находила себе опору в возрождении у Ремизова, Белого и Замятина „сказовой" традиции. Конечно, диалог комической новеллы, тяготевшей к приемам натуралистического изображения (того или иного типа), всегда широко пользовался разными видами вульгарной речи. Вспомнить

можно хотя бы юмористические фельетоны-новеллы Чехова. У Зощенки к этой традиции приходится отнести такие, напр., рассказы, как „Неизвестный друг“, „Баба“, „Старая крыса“, „Новый человек“, „Писатель“ из сборника „Аристократка“ и др. под. Но диалог в новелле не-сказового тона — непосредственно от писателя—не дает такого простора для авторского переосмысления, преобразования этих форм „мещанского“, советского языка. Он (т. е. диалог) скорее только впитывает их, как элементы языковой „характерологии“. Гораздо больше свободы композиционных сцеплений и каламбурных преобразований предоставляет „сказ“. И тем острее формы его, что ведь в сказовой экспресии у Зощенки воссоздаются образы художественных рассказчиков из этой сферы советской demi-culture. Таким образом, осуществляется своеобразный эстетический парадокс: „исказители“ литературного языка в быту, создающие из его элементов смешанные „мещанские“ диалекты, в прозе Зощенки выступают как творцы новых форм литературно-художественной речи. На основе „порчи“ практического языка создаются формы литературно - художественной речи. Надо лишь помнить, что вопрос о творчестве форм художественной речи нельзя решать прямолинейно путем отнесения непосредственно всех элементов языка произведений Зощенко к нему самому, как автору. Зощенко в формах языка создает вереницу рассказчиков-авторов, шеренгу „мещанских поэтов“, которых разными способами от себя, как писателя, отделяет. Его авторское „я“, так сказать, всех их „дер-

жит в лоне своем“, но над ними иронически возвышается. Получаются своеобразные „пародии“ не только на бытовые формы вульгарной речи, но и на современного рассказчика, газетного сотрудника, писателя-полуинтеллигента. Пародии, однако, в большинстве случаев огрубляют материал и проблему. Задача творчества подменяется задачей иронического показа материала. Исполняя „социальный заказ“, писатель может потерять себя, как писателя, и сам сделаться только литературным приказчиком.

Естественна, поэтому, у Зощенки устремленность к разрешению тех же художественных проблем, но на материале—более сложном и богатом, на материале форм книжной речи, связанной с разными традициями литературно-художественного творчества. Построение в формах языковой экспрессии образов советских рассказчиков уступает здесь место проблеме создания образов „авторов-писателей“ из сферы „советизованной“ литературной интеллигенции яко-бы провинциального, захолустного или архаического склада. Получаются своего рода „слезные“ мещанские повести—с той иронической окраской, какая идет от писательского „я“, противопоставляемого авторам этих новелл.

Вот языковые иллюстрации изложенных мыслей. В рассказе „Аристократка“, Григорий Иванович, советский демократ из управдомов, так осмысляет речевые штампы современного литературного быта: „в театре она и развернула свою идеологию в полном объеме“ („идеология“ выражена в реплике: „довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег, не ездют с дамами“...), „а хо-

зяин держится индеферентно — ваньку валяет" и т. п.; в рассказе „Лялька пятьдесят" повествователь так передает замечание „советского китайца, замечательно понимавшего по-русски", когда его Максим стал выгонять от Ляльки пятьдесят: „Зачем же, говорит, выносить такую резолюцию? Уйду и денег не заплачу"...

В рассказе „Каторга" (из серии: „Мелочи жизни"): „Ну и приходилось считаться с мировоззрением остальных граждан"... (это значит — носить велосипед на спине во время путешествия по гостям, а не оставлять его на улице, чтобы не утащили); в рассказе „Административный восторг": „Это, кричит, чья свинья? Будьте любезны ее ликвидировать"...

В рассказе: „Режим экономии" [1] о трубе в уборной: ... „Так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была поставлена. Такие трубы вообще с корнем выдергивать надо"... и т. п.

Рядом с этим комическим (а по отношению к писателю — ироническим) использованьем штампов литературно-книжной речи внедренных в вульгарную лексику („раз, говорит, такое международное положение и вообще труба, то, говорит, можно, для примеру, уборную не отапливать"... [2] ... „С этими деньгами он хотел смыться и начать новую великолепную жизнь"... [3] „Да ты что, опупела, что ли?.. ... „Не извращай событий"... и т. п.),

[1] М. Зощенко: „Десять рассказов".
[2] „Режим экономии", стр. 7.
[3] „Святочная история" из сб. „Рыбья самка".

у Зощенки широко применяются „опустевшие“ слова, как основной, организующий речь рассказчика или персонажей прием.

— „Кто тонет? — спрашивали люди.

— „Да человек тонет... Гражданин, конечно“...

— „Ой-ей-ей, — причитала баба. — Тонет, конечно“... („Чорт“).

— „Вот дров, конечно, куплю. Кастрюли, конечно, нужны новые... Штаны, конечно“... („Богатая жизнь“).

„Шляпка, полсапожки, может быть, замечательные“...

... „Все таки дома, безусловно, супруга не старая“...

... „А он безусловно язвит“ („Рассказы Синебрюхова“).

... „Каждую мелочь знать все-таки нужно: где труба, а где, вообще, и кухня“... („Вор“).

Я не могу за отсутствием места разбирать детально вопрос о приемах художественного использования „порчи“, дефектов „советского“ языка у Зощенки. Мне хочется остановиться на художественном оправдании этой стилистической устремленности хотя бы в одном пункте.

Для понимания употребления и значений лексем в литературно-художественной речи необходимо помнить, что литературный мир новеллы соотносится нами с более или менее определенным культурно-историческим контекстом. И на фоне этого контекста воспринимается номинативная семантика слов: подстановка „предметов“ под слова и осмысление тех связей и соотношений, которые писателем установлены, определяется представлением об этом культурно-историческом

контексте. В значительной степени изменениями в типах культурно-исторического осмысления художественных произведений обусловлена переоценка их в разные эпохи. Таким образом, понимание „вещественных“ отношений в языке художника соотнесено с системой номинации в „быту“ той культурной среды, в которой живет литературный язык, и с эмоционным окружением слов, характеризующим „дух“ этой социальной группы. Конечно, все это может быть повернуто к плоскости восприятия художественного произведения. И писатель, учитывая возможности этого восприятия для данной эпохи, нередко к ним приспособляет структуру своих произведений. Впрочем и, помимо этого, писателю предстоят некие общие, объективные нормы предметно-смысловых соотношений, которыми он может располагать по своему художественному усмотрению. Вот почему в культурно-историческую жизнь слов всегда упирается изучение тех номинативных переосмыслений, которые характеризуют „сюжетологию“ писателя. А это изучение — в сфере задач лингвистики. У Зощенки есть рассказ: „Свинство“, который комически иллюстрирует эту проблему художественного переименования „вещей“. „Ну, чтоб таким поэтам объединиться да и издать книжонку на манер наших святцев с полным и подробным перечислением новых имен... Так нет того — не додумались“... Далее описывается, как Иван Петрович, задумавшийся над тем, как ему по новому — в соответствии с революционной настроенностью — назвать предполагаемых детей, стал ломать голову в поисках подходящих имен. Заведы-

вающий советует: ... „Вали, назови, ежели дочка — Октябрина, ежели парнишка, ну... ну, говорит, как-нибудь да назови. Подумай... Нельзя же без имени ребенка оставить... Вот хоть из явления природы — Луч назови, что-ли“...

У Иван Петровича рождается двойня. Оба — мальчики. „Пролежал Иван Петрович два дня на диване и, вместо имен, стали ему в голову всякие пустяки лезть — вроде насмешки: Стул, Стол Иванович, Насос Иванович, Картина Ивановна“... Иван Петрович легко вышел из затруднения: пропьянствовал, пока детей назвали по-старому — одного Колей, другого — Петей. А Зощенко ведь должен был писать. Впрочем, перед ним не было задачи новой номинации всех „вещей“, была задача сдвига номинативных отношений или изменения экспрессивного окружения слов. Осуществляя эту цель, Зощенко применяет в стилистическом плане возможные в малокультурной среде формы „искажений“ или „нарушений“ системы литературно-языковой номинации — в ее внутреннем соотношении с культурной оценкой „вещей“. Вот — пример. Головкин, персонаж новеллы „Пушкин“, выселенный из квартиры, которую когда-то „осчастливил своим нестерпимым гением“ Пушкин, ругается: „Что ж, говорит, это такое? Ну, пущай он гений. Ну, пущай стишки сочинил: „Птичка прыгает на ветке“... Но зачем же средних людей выселять? Это же утопия, гроб, если всех жильцов выселять“...

Фрáза: „Птичка прыгает на ветке“... вместе с ее продолжением и окончанием, как известно, принадлежит к циклу литературно-обывательских частушек на именинные случаи.

Сопоставление этих „стишков“ с именем Пушкина — и есть форма литературно-художественного „искажения“ литературно-языковых соотношений культурного быта. И это — один из излюбленных приемов Зощенки.

4

О тех повестях Зощенки, в которых „он создает художественный образ „писателя“ (последнее собрание: „О чем пел соловей“), мне не придется здесь говорить: нет места для их детального языкового анализа. Но на одном примере я хотел бы пояснить основную задачу их лингвистического изучения: исследование изменений в экспрессивных „внутренних формах“ слов, фраз — в связи с конструкцией образа повествователя. В повести: „Аполлон и Тамара“ автор так обнажает свои приемы в этом направлении при экспрессивном истолковании слова т а п е р.

„Слово это — тапер — ничуть для человека не унизительно. Правда, некоторые люди, в том числе и сам Аполлон Семенович Перепенчук, до некоторой степени стеснялись произносить это слово на людях, а в особенности в дамском обществе, превратно полагая, что дамы от этого конфузятся. И если Аполлон Семенович и называл себя тапером, то непременно с прибавлением: артист, свободный художник или еще как-нибудь по иному.

Но это несправедливо.

Тапер—это значит музыкант, пианист, но пианист, стесненный в материальных обстоятельствах и вынужденный оттого искусством своим забавлять веселящихся людей“.

И вот к созданию образа такого автора-„тапера“, но с ироническим освещением,

под его прикрытием — современных литературных форм — направлены разные виды словесных преобразований в „Сентиментальных повестях“ Зощенки. Изложение их увело бы меня от описания хотя бы некоторых приемов семантического преобразования в языке Зощенки уже охарактеризованного мною лексического материала. Выберу лишь один вопрос о переосмыслении литературных лексем в языковой системе Зощенки.

Принято говорить о „народной этимологии“, как основной форме преобразования лексем в „смешанном“ языке. Но понятие „народной этимологии“, т.-е. переосмысления слов и фраз по живым „этимонам“ (в вульгарном слово-употреблении — „корням“) своей — для каждого — системы, слишком широко. В его пределах можно различить множество типов изменения значений. В художественной же речи „народная этимология“ является особой формой комического [1]. Потому я, не замыкаясь в при-

---

[1] В рассказе „Столичная штучка“ дано комическое освещение процесса „художественного“ перевода городской речи на „крестьянский язык и их смешения:

Городской товарищ Ведерников говорит: „...Перейдем... к текущему моменту дня, к выборам председателя заместо Костылева Ивана. Этот паразит не может быть облечен всей полнотой государственной власти, а потому сменяется...“

Мужик Бобров переводит: „Одним словом, этот паразит, распроязви его душу — Костылев Иван Максимович — не могит быть облегчен и потому сменяется“...

„И заместо указанного Ивана Костылева — продолжал городской оратор, — предлагается избрать человека, потому как нам паразитов не надобно“... — „И заместо паразита — пояснил Бобров — ... предлагается изменить и наметить...“

нятую терминологию, укажу наиболее употребительные типы изменений в этимологии и употреблении слов у Зощенки.

1. Традиционны формы перетолкования иноязычных слов, которые не имеют живой „внутренней формы“ (по Потебне) в системе современной литературной речи.

„Нет, говорит, это — форменная утопитя. Полгода, говорит, не могу помещения отыскат“. „Это же утопия, гроб, если всех жильцов выселять“ („Пушкин“).

В этом втором примере своеобразно столкновение лексем утопия (осмысляемой по созвучию с утопать) и гроб.

2. Но еще характернее прием предметного обессмысливания иноязычных слов, которое связано с нарушением употребления. Они приобретают лишь экспрессивное значение, и их новый смысл устанавливается только по употреблению (— и то не всегда). Это — одно из частых явлений комического в языке Зощенки:

„От этого даже производительность может актуально повыситься“... („Режим экономии“)... „Человек пропадал буквально и персонально“... („Сильное средство“).

Здесь — сцепление по созвучию.

„... Рука специально не гнется“ („Пелагея“).

„А в кухне ихняя собаченка, системы пудель, набрасывается на потребителей и рвет ноги“. („Честный гражданин“).

„Муж из ревности убил свою молодую фактическую супругу и ее юридическую мамашу“. („Бледнолицые братья“).

В этих случаях любопытна механизация слов путем обобщенного употребления. Она захватывает лексемы, которые не поддаются

комическому этимологизированию. Сдвиг значения связан здесь не с появлением нового „этимона“, а с новыми, искусственно созданными, формами употребления. Ср. в рассказе „Лимонад“ — речь фельдшера: „У вас, говорит, полная девальвация. Где, говорит, печень, где мочевой пузырь, распознать, говорит, нет никакой возможности“...

3. Меняет семантику слова также нарушенная морфология его:

„Понимал он даже, может, по французскому и виски иностранные пил“ („Великосветская история“). „Деньги лежат у плите, а ихняя пудель насуслила их и не пущает...“ („Честный гражданин“)... „Как же это мобиль-то с шаше съехал и стоит вблизи канавы“, (в речи бабки—рассказ: „Чорт“).

4. Лексемы литературной речи — с определенной сферой употребления, с твердо установившейся предметно-смысловой структурой — переосмысляются путем осознания первичных значений „этимона“. Воспринимается лишь как бы одна оболочка их структуры, находящая себе соответствия в морфологии того диалекта, куда слово „заимствуется“. И она становится ядром новой смысловой структуры. Это — процесс семантической апперцепции литературных морфем диалектической средой:

„Мальчичек у ней — сосун млекопитающийся“... „А меня скрутили, связали руки, ударили не шибко по личности“. Ср. „Очень ты личностью похожа на одну любимую особочку“. („Любовь)“.

И тут, прежде всего, необходимо выделить в особую группу слова, которые в сфере литературного языка стеснились в узкий жаргон-

ный слой, стали терминами — без всякой живой „этимологии". У Зощенки этимологизация таких лексем у рассказчика явно ощущается, как своеобразный каламбур самого писателя. Иногда эта каламбурность, реализуясь, определяет композиционное движение сюжета. В рассказе: „Агитатор" председатель кричит „агитатору": „Непонятно! Вы, товарищ, ближе к массам!.." „Кононов подошел ближе к толпе"...

5. Сюда же относится игра ходячими техническими „терминами", которые, выходя за пределы своей языковой среды, обобщаются, делаются более широкими по объему значения. Их семантика ломается, и новый предметный смысл противоречит живому „этимону" их. Или, если термин — фраза, открывается противоречие номинативного значения целого с „внутренней формой" слагающих его слов. Машинист расстраивается (о флаге, говоря стрелочнику):

> „Зря, говорит, машину остановил. Пополощи хоть без мыла свое орудие производства, благо невдалеке река протекает. Ишь, на вас грязи сколько"... („Мелкое происшествие").

В рассказе: „Жертва революции":

> „Я, так сказать, пострадал в свое время и являюсь жертвой революции..."

Ср. в рассказе „Мелочи жизни" Василий Иванович говорит вешальщику в театре:

> „Ты, зараза, не ори на меня. Не подрывай авторитета в глазах буржуазии..." [1]

---

[1] Этот прием перевода жаргонных (в широком смысле) терминов в иной план иногда используется контрастно,

В письмах: „Через сто лет“:

„Отвезши мою померщую бабушку в крематорий и попросив заведывающего в ударном порядке сжечь ее остатки, я являюсь на другой день за результатом...“

7. Процесс „этимологизации“ условных терминов путем опрокидывания их морфематической оболочки в план вещественных отношений может быть неполным. Так „лексема — фраза искусственно переосмысляется у Зощенки по первому ее члену, который затем по новому руслу смыслов направляет значение и всех других компонентов.

„Ах, так, думает! Колдобины с водой. На путях государственного строительства. Пущай, значит, шпалы гниют? И народ пущай окунается“... („Игра природы“).

И далее здесь же—заметка пострадавшего...

„Проходя и так далее, окунулся на путях строительства и, может быть гниют шпалы...“

Ср. в рассказе „Случай“:

„...А я, действительно, человек слабый, организм у меня городской, кость крупкая, мелко мещанская...“

В этом примере своеобразный смысл лексемы: „городской“ — через связь морфемы — „мелко“ с фразой: кость хрупкая — влечет каламбурное употребление всего термина: „мелко-мещанский“.

7. Любопытнее всего здесь процесс дезэтимологизации, т. е. употребления книжных

как возвращение слову его общепринятого значения. В рассказе: „Лимонад“ на требование лимонада всегда подавали водку. На замечание уже напившегося посетителя, что он не того просил, отвечают: „Так что это у нас завсегда лимонадом зовется. Вполне законное слово...“

слов без их собственного предметного осмысления, а лишь по смутным ассоциативным связям с тем словом, к которому они прицепляются:

„Докторша, утомленная высшим образованием, говорит: „ну, валяй! время дорого". („Операция"). Ср.: „пользуюсь электрической энергией и другими коммунальными услугами". („Собачий нюх").

8. Литературный язык владеет большим количеством „фраз", которые воспринимаются, как лексемы объединенного значения, как эквиваленты „слов". Они — неразложимые единства. Попадая в вне-литературный диалект, они часто меняют свою морфологию не столько в результате приспособления к иной системе, сколько вследствие расчленения элементов и их нового связывания. Язык Зощенки пестрит этими фразами-лексемами с измененной морфологией (а следовательно и семантикой): „Хочешь — могу землишку обработать по слову последней техники (лит. — „последнее слово техники"; следовательно, нарушение морфологии через перестановку определения).

9. Лексемы с яркой экспрессивностью претерпевают эмоциональное ослабление. Оторванные от привычных форм литературного употребления, они делаются носителями обобщенного „предметного" смысла. Поэтому семантика их резко меняется: изменение экспрессивных внутренних форм ведет к разрушению всех норм литературного пользования этими словами. В именах прилагательных ослабление экспрессивности часто возмещается приставкой количественных наречий.

„Это для меня очень даже просто и великолепно". (Рассказы Наз. Ильича Синебрюхова). „Были у меня сапоги, не отпираюсь, и штаны, очень даже великолепные были штаны" (там же) „И поднял я крик очень ужасный..."

10. Бывает, что лексемы, в литературном языке не имеющие определенной экспрессивной квалификации, в диалектическом пользовании получают точно очерченное эмоционное содержание. По большей части они — знаки положительной оценки.

Vox ambigua — слово двустороннее — теряет возможность применения в дурном, отрицательном смысле.

„Был у меня задушевный приятель. Ужасно образованный человек, прямо скажу — одаренный качествами..."

На этом примере я остановлюсь в классификации типов „переосмысления" в языке Зощенки, близких к кругу „народной этимологии". Укажу лишь два характерных стилистических явления, которые с этими языковыми приемами связаны.

Первое это — „авторские" каламбуры, как бы непроизвольно проскальзывающие в сказе. „Рассказчик" о них не должен догадываться. Во всяком случае, они — для него „бессознательны". Поэтому они не „характеризуют" его образ и его манеру речи, как „подлинного" персонажа новеллы: напротив, они подчеркивают мнимость его литературного бытия, мишуру маскарадного костюма. Они возводятся помимо рассказчика к автору. Впрочем, чаще всего такие каламбуры, основанные на перекличках слов с общей основной морфемой,

но семантически разъединившихся, встречаются в тех рассказах Зощенки, где наблюдается непрестанное скольжение сказа от рассказчика довольно неопределенной, хотя и „внелитературной“ бытовой окраски—к автору.

„Прошло 14 лет. Оно, конечно, прошло меньше. Но время сейчас бурное, переходное, каждый день за год сосчитать можно“ („Игра природы“).

„Головкин, это верно, очень ругался. Крыл. Выражал свое мнение открыто, не боясь никаких последствий“ („Пушкин“).

В рассказе „Любитель“ каламбур вмещен в слова врача:

„Нету, говорит, вам ходить вредно. Остановитесь. Вам, наверное, ездить нужно. Поезжайте на курорт“.

Иногда возможность каламбурного понимания определяет движение слов в пределах значительного куска новеллистического текста. Так в рассказе: „Гримаса нэп'а:

— „Неси—кричит—ровней корзину-то!.. Ах, чортова голова! Узел-то не клади гражданам на колени. Клади временно на головы... Обожди, сейчас я подниму его на верхнюю полку. Фу ты, я говорю, дьявол какой!“ — Только видят пассажиры—действие гражданина не настоящие — форменное нарушения уголовного кодекса труда“ [1].

Однако, и в рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова встречаются подобные случаи:

[1] Ср. в рассказе „Агитатор“: „Непонятно!“—крикнул председатель—„Вы, товарищ, ближе к массам!“.

Кононов подошел ближе к толпе и, свернув козью ножку, снова начал...“.

„А очень тут разгорелась комиссия. И какой-то, запомнил, советский комиссар так и орет горлом..."

„Тут, скажем, пулемет, а тут небольшое насаждение из елок—и пушечка. Германии она очень досаждала"...

Ср. каламбуры иного типа:

„А китаец был советский и по русски понимал замечательно"... („Лялька пятьдесят").

К каламбурам близки мнимые тавтологии усиления:

„Это подло даже боком наезжать. Нетактично и по хамски с вашей стороны" („Коза").

Любопытны также формы каламбурного параллелизма, обусловленные сопоставлением таких членов, которые в предметно-смысловом плане не могут быть поставлены рядом:

„Собственно, сначала эта старуха в вагон влезла со своим багажом. А за ней уж этот тип со своими усиками". („Гримаса нэп'а").

„Я не могу питать к вам чувства до самой смерти и до самого пожертвования" („Любовь").

Ср. другого типа сцепления: „присяду на минуточку по родственному и как альфонс... („Отхожий промысел").

Второе — это разные формы тавтологий. Чистые формы тавтологии покоятся иногда как бы на экспрессивной разнице синонимов, которые, сдваиваясь, дают более узкое обозначение предмета, однако, перегруженное одинаковостью основ и, следовательно, повторностью смыслового раскрытия. „...оберут, как липку и бросят за свои любезные, даром что

свои родные родственники" (ср. родной отец, родная мать и т. п.).

Соприкоснувшись и нейтрализуясь, обе лексемы образуют комический плеоназм. Ср. у Зощенки иные типы тавтологий—без созвучий морфем, но с еще большим логическим тожеством в сочетаниях прилагательного с существительным: „Ты, говорит, сразу мне приглянулся наружной внешностью" („Гиблое место").

Иного типа — сцепление тавтологического определения с иноязычным по происхождению, но для обывательского сознания этимологически темным термином, хотя стилистическая функция всех—сходная: „Вот, пожалуй, что и вся история о том, как бабка Анисья летала на воздушном аэроплане"... („Чорт").

Ср. другие виды тавтологий:

„Непременно и обязательно женюсь на Ленке"... „богатством она не отличается, но кровей хороших и превосходных"... („Последний барин").

Таким образом, сложной системой языковых ухищрений Зощенко имитирует в формах своего сказа „какой-то лепет дефективного переростка" (его определение из рассказа „Литератор" в сборнике „Бледнолицые братья").

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

М. М. ЗОЩЕНКО

Родился 10 августа 1895 года.

Автобиография и автобиографические заметки.

„Литературная Россия“ под ред. Вл. Лидина. — М. „Новые Вехи“ 1924 г., стр. 101 — 102.

„Литературные Записки“ 1922 г., № 3, стр. 28 — 29 (Мих. Зощенко „О себе, об идеологии и еще кое о чем“).

„Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков“. М. 1926 г. „Соврем. Проблемы“, стр. 119 — 122.

Первые напечатанные рассказы.

„Гришка Жиган“ — „Петербургский Сборник 1922 г.“. Изд. журн. „Летопись Дома Литераторов“, стр. 44 — 48.

„Виктория Казимировна“ — Альманах „Серапионовы братья“ 1, 1922 г., стр. 7 — 20.

„Чертовинка“ в журнале „Петербург“ № 2, стр. 1 — 6.

Отдельные издания.

1922 г. „Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова“, II изд. „Эрато“, стр. 76.

1923 г. „Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова“. Берлин. „Эпоха“, 22 стр.; „Разнотык“. П. „Былое“, 40 стр.; Рассказы, П. „Картонный Домик“, 145 стр.; Юмористические рассказы, М.—П. „Радуга“, 125 стр.

1924 г. „Аристократка“, М. „Новелла“, 70 стр.; „Веселая Жизнь“, Л. „ГИЗ“, 175 стр.; „Рассказы“ изд. 2-е, „Смехач“, 61 стр.

1925 г. „Обезьяний язык“, М. „Огонек“, 32 стр.; „Собачий нюх“, М. „Огонек“, 59 стр.

1926 г. „Агитатор“, М. Л. „Земля и Фабрика“, 30 стр.; „Американская реклама“, Л. „Бегемот“, 40 стр.; „Аполлон и Тамара“, Л. „Прибой“, 31 стр.; „Избранные юмористические рассказы“, М. „Огонек“, 31 стр.; „Кризис“, Л. „Бегемот“, 47 стр.; „Матренища“, М.—Л. „Земля и Фабрика“, 28 стр.; „Обезьяний язык“, М. „Огонек“, 32 стр.; „Рассказы“, М. „Огонек“, 32 стр.; „Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова“, Л. „Бегемот“, 60 стр.; „Рыбья самка“, М.—Л., „Земля и Фабрика“, 32 стр.; „Рыбья самка“, „Прибой“, М.—Л., 103 стр.; „Собачий нюх“, М. „Огонек“, 55 стр.; „Страшная ночь“, Л. „Прибой“, 64 стр.; „Тетка Марья рассказала“, М., „Крестьянская Газета“, 64 стр.; „Тяжелые времена“, М. „Огонек“, 32 стр.; „Уважаемые граждане“, М. „Земля и Фабрика“, 274 стр.

1927 г. „Мещанский уклон“, Л. „Бегемот“, 30 стр.; „Десять рассказов“, Л., „Бегемот“, 36 стр.; „О чем пел соловей“, „Сентиментальные повести“. М. — Л. ГИЗ, 192 стр.; „Социальная грусть“, Л. „Бегемот“, 48 стр.; „Бледнолицые братья“, М. „Огонек“, 48 стр.; „Нервные люди“, Харьков, „Пролетарий“, 210 стр.; „Мелочи жизни“, Л., „Бегемот“, 48 стр.

СОДЕРЖАНИЕ